
UNIVERSITY OF ST. MICHAEL'S COLLEGE
3 1761 01897156 4

L'ART RUSSE

A LA MÊME LIBRAIRIE

DU MÊME AUTEUR :

L'Art Russe, des Origines à Pierre le Grand.
1 volume in-8°, 104 planches hors texte.
(*Couronné par l'Institut.*)

Saint-Pétersbourg, 1 volume in-4°, 150 gravures.

Cologne, 1 vol. in-4°, 127 gravures.
(Collection : *Les Villes d'Art célèbres.*)

Les Primitifs allemands, 1 vol. in-8°, 24 planches hors texte.
(Collection : *Les Grands Artistes.*)

Colmar, 1 vol. petit in-8°, 38 gravures.
(Collection : *Memoranda.*)

TYPOGRAPHIE FIRMIN-DIDOT ET Cie. — MESNIL (EURE).

LOUIS RÉAU

ANCIEN DIRECTEUR DE L'INSTITUT FRANÇAIS DE PETROGRAD

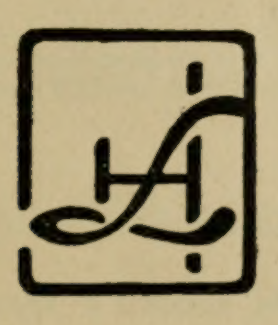
L'ART RUSSE

DE PIERRE LE GRAND A NOS JOURS

SOIXANTE-DOUZE PLANCHES HORS TEXTE

Lexique artistique russo-français

Ouvrage publié
sous le patronage de l'Institut d'Études slaves de Paris





PARIS

HENRI LAURENS, ÉDITEUR

6, RUE DE TOURNON (VIe)

1922

TABLE DES MATIÈRES

PRÉFACE

LIVRE II. — *L'art académique.*

DEUXIÈME PARTIE

L'ÉMANCIPATION DE L'ART RUSSE

TABLE DES PLANCHES

Nous nous sommes heurté lorsqu'il s'est agi de constituer l'illustration de ce volume aux mêmes difficultés que l'an passé. La situation politique demeurant la même, les relations intellectuelles entre l'Europe et la Russie soviétique sont encore pratiquement suspendues. Nous avons donc dû nous contenter des éléments disponibles à Paris sans pouvoir les compléter comme il eût été facile de le faire dans des conjonctures plus normales.

Nous espérons néanmoins que les 107 *sujets répartis sur* 72 *planches qui illustrent notre texte donneront au lecteur une idée adéquate des aspects les plus intéressants de l'art russe moderne. La plupart de ces illustrations sont empruntées aux ouvrages de Grabar et de Benois, à la collection de la revue* Mir Iskousstva *et à notre monographie sur* Saint-Pétersbourg. *Quelques-unes, notamment le projet de l'architecte Bajenov pour la reconstruction du Kreml, sont inédites : nous en devons la communication à M. Georges Loukomski.*

On remarquera qu'à la différence du premier volume où les planches étaient séparées du texte et groupées à la fin en une sorte d'album, nous sommes revenu dans ce second tome à la coutume française de répartir les illustrations dans le corps de l'ouvrage. Cette disposition est assurément plus plaisante à l'œil et donne plus de vie à ce qu'on appelait au XVIIIe *siècle le « discours ». Mais la difficulté, souvent insurmontable, est de placer l'image exactement en regard du texte qui la commente et qu'elle éclaire. A défaut d'une concordance rigoureuse, des renvois aux numéros des planches permettront au lecteur de rétablir la liaison.*

TABLE DES PLANCHES.

L'ART RUSSE

PRÉFACE

*La découverte de l'*art pétersbourgeois *est encore plus récente que celle de l'art kiévo-novgorodien et moscovite. Au moment où naquirent, vers le milieu du siècle dernier, l'archéologie et l'histoire de l'art russe, la plupart des savants étaient imprégnés de « slavophilisme » et par conséquent hostiles à Pétersbourg, citadelle de l' « occidentalisme ». La seule époque du passé qui leur paraissait digne d'être proposée en exemple aux générations nouvelles était la période « antépétrovienne ». L'histoire de la vieille Russie, de la vraie Russie, s'arrêtait à Pierre le Grand. Tout ce qui suivait l'avènement du « Réformateur » n'était que déviation, égarement, erreur funeste. Les artistes devaient s'efforcer d'abjurer, d'oublier autant que possible l'art étranger importé à Pétersbourg qui n'avait aucune affinité avec l'âme russe et ne pouvait exercer sur leur talent qu'une influence pernicieuse.*

C'est seulement vers 1900 qu'un revirement se produisit dans l'esprit public ou tout au moins dans les cercles artistiques en faveur de la nouvelle capitale. Le groupe du Mir Iskousstva (*Le Monde artiste*) *découvrit et proclama la beauté méconnue de Pétersbourg, que Pouchkine avait déjà célébrée*

dans des vers inoubliables[1]. La grâce spirituelle du rococo, la majesté sévère du style Empire conquirent d'ardents admirateurs. On s'aperçut que les règnes d'Élisabeth, de la grande Catherine et d'Alexandre Ier avaient laissé dans l'histoire de l'art russe un sillage aussi lumineux et méritaient d'être étudiés avec autant d'amour que l'époque des Ivans ou des premiers Romanov.

Trois Expositions mémorables concoururent à détruire les préventions des Antipétersbourgeois : l'Exposition de portraits russes organisée au Palais de Tauride en 1905, l'Exposition historique d'architecture de 1911 et la commémoration de Lomonosov et l'époque d'Élisabeth qui fut célébrée à l'Académie des Beaux-Arts en 1912. A côté de ces manifestations brillantes, mais éphémères, une institution permanente : le Musée du vieux Pétersbourg, fondé sur le type du Musée Carnavalet, grâce aux libéralités du prince Argoutinski-Dolgoroukov, s'efforça d'inculquer aux habitants de la capitale l'orgueil de leur cité.

Tant d'efforts n'ont pas été vains. Les premières années du XXe siècle ont vu paraître de nombreux travaux qui ont fondé sur une base solide notre connaissance de l'art pétersbourgeois : la biographie de Levitski par Serge Diaguilev, l'ouvrage monumental d'Alexandre Benois sur Tsarskoe Selo au temps d'Élisabeth et ses études sur la peinture russe moderne, les recherches du baron Nicolas Wrangel, mort prématurément pendant la guerre, sur la sculpture et les artistes étrangers en Russie, les consciencieuses et ferventes monographies de Kourbatov sur Pavlovsk et Pétersbourg[2]. La substance de tous ces travaux aurait été condensée dans la grande Histoire de l'art russe éditée sous la direction d'Igor Grabar si la révo-

1. Le numéro spécial consacré à Pétersbourg en 1902 par la revue *Mir Iskousstva* marque le point de départ de ce mouvement.

2. Ces monographies très documentées sont malheureusement déparées par un nationalisme intempérant et une admiration dithyrambique pour les monuments de l'art russe qui sont presque tous qualifiés d'étonnants, d'exceptionnels, d'incomparables.

lution n'en avait malheureusement arrêté la publication. Pendet opus interruptum.

La science française ne s'est pas désintéressée de ces études. Dans ce domaine comme dans celui de l'archéologie préhistorique, le véritable initiateur a été M. le baron de Baye, qui nous a révélé les « ousadby » moscovites et le peintre Vasnetsov; son œuvre a été poursuivie par M. Denis Roche dans de nombreux articles disséminés à travers la Gazette des Beaux-Arts, *la* Revue de l'Art ancien et moderne *et les* Staryé Gody, *par M. Louis Hautecœur dans son excellente petite thèse sur* L'Architecture classique à Pétersbourg, *et par nous-même dans notre monographie de* Saint-Pétersbourg, *éditée à la veille de la guerre, dans la collection des* Villes d'Art célèbres. *Mais il n'existait encore sur ce vaste sujet, particulièrement intéressant pour nous au point de vue de l'expansion de l'art français, aucune étude d'ensemble. C'est cette lacune que nous voudrions essayer de combler.*

La méthode que nous avons suivie est la même que dans la première partie de cet ouvrage, consacrée à l'art russe ancien. Au lieu de scinder, comme le fait Grabar, l'histoire de l'art en trois ou quatre compartiments plus ou moins étanches : architecture, sculpture, peinture, arts appliqués, nous suivons l'art pétersbourgeois dans son évolution historique, en nous attachant à souligner aussi nettement que possible les rapports entre l'art et l'histoire générale de la civilisation. C'est, selon nous, la seule méthode vraiment explicative. L'œuvre d'art ne peut pas être détachée du milieu dans lequel elle plonge par toutes ses racines. Il y a une connexion constante entre le mouvement des idées et la production artistique. Aussi les résumés — toujours très brefs — que nous ferons des événements de l'histoire politique, sociale ou littéraire ne doivent-ils être considérés en aucune façon comme des hors-d'œuvre, mais comme les bases mêmes de nos analyses et de nos jugements.

Si l'art nous apparait à ce point de vue comme un reflet des différents états de civilisation, on peut dire inversement qu'il

projette à son tour la lumière la plus vive sur la psychologie des peuples. Les nations se jugent à leur art — infaillible pierre de touche — qui révèle leur âme plus sûrement que leur science, leur littérature ou leurs institutions. Le caractère factice et précaire de la civilisation russe après Pierre le Grand, civilisation toute d'emprunt, réservée à une aristocratie cosmopolite, sans racines profondes dans le peuple et par suite à la merci d'une révolution, n'est-il pas merveilleusement illustré par tout le développement de l'art pétersbourgeois, art de barines francisés qui s'efforce vainement de devenir plus national, plus populaire et de rétablir la liaison avec le moujik? Ainsi comprise, l'étude de l'art russe apporte une contribution essentielle à la connaissance du peuple russe.

Écrivant moins pour les Russes que pour un public d'Occidentaux, nous avons été amené à alléger notre exposé de toute une nomenclature encombrante et oiseuse d'œuvres et d'artistes secondaires. Nous avons élagué de parti pris tout ce qui ne présente qu'un intérêt local, tout ce qui sent l'esprit de clocher ou, pour employer la pittoresque expression des Italiens, « il campanilismo ». En revanche nous nous sommes efforcé de mettre en lumière les rares artistes — russes ou russifiés — tels que Rastrelli et Quarenghi, Zakharov et Rossi, Levitski et Borovikovski, Ivanov et Wroubel qui ont, à notre avis, leur place marquée dans toute histoire de l'art européen.

C'est à dessein que nous n'avons pas insisté sur l'œuvre des nombreux artistes français qui ont travaillé à Pétersbourg, nous réservant d'y revenir avec de plus amples détails dans un ouvrage spécial consacré à L'Art français en Russie.

Puisse l'histoire de cette dernière époque de l'art russe, qu'on se représente à tort comme un pâle reflet de l'art d'Occident, paraître au lecteur aussi digne d'intérêt que l'art plus « exotique » et plus haut en couleur de Kiev, de Novgorod et de Moscou !

INTRODUCTION

CARACTÈRES GÉNÉRAUX ET GRANDES DIVISIONS DE L'ART PÉTERSBOURGEOIS

C'est de la fondation de Pétersbourg par Pierre le Grand qu'on date communément l'acte de décès de la Vieille Russie (Rous) et la naissance de la Russie moderne (Rossia). La période d'un peu plus de deux siècles : 1703-1918, pendant laquelle la vie politique, intellectuelle et artistique de l'Empire russe s'est concentrée dans ce nouveau foyer a reçu le nom de période *pétrovienne* ou *pétersbourgeoise*.

En étudiant dans le premier tome de cet ouvrage la période *antépétrovienne*, nous avons observé que le centre de gravité de la civilisation russe s'était plusieurs fois déplacé et toujours du midi vers le nord, des bords de la Mer Noire aux rivages de la Baltique : de Cherson à Kiev, de Kiev à Moscou, et enfin de Moscou à Pétersbourg. Mais entre Pétersbourg et les capitales qui l'ont précédé, il y a une différence frappante. Avant Pierre le Grand la vie artistique russe, bien qu'elle n'ait jamais été très diffuse, ne reste pas concentrée dans un foyer unique. Les colonies grecques du Pont-Euxin, où la barbarie scythe prend contact avec l'hellénisme, s'égrènent depuis les bouches du Danube jusqu'au Caucase. La civilisation kiévienne héritée de Byzance se propage tout le long du *chemin des Variagues*, depuis la Mer Noire jusqu'à la Baltique et fleurit à toutes les grandes étapes de la route : à Tchernigov, à Novgorod, à Pskov. De même la civilisation moscovite de la haute Volga s'épanouit d'abord à Vladimir et à Souzdal et l'avènement de Moscou n'empêche pas l'art de briller avec un vif éclat dans des centres provinciaux comme Iaroslavl et

Rostov, sans parler de plus humbles satellites comme Vologda ou Solvytchegodsk.

Au contraire la période pétersbourgeoise est caractérisée par l'existence d'un centre d'art unique qui éclipse tous ses rivaux. Toute la vie artistique de cet immense pays conflue vers l'embouchure de la Néva; tous les artistes de quelque valeur, qu'ils soient originaires de Grande ou de Petite Russie, sont happés par les tentacules de la ville monstrueuse qui fait le vide autour d'elle, à des milliers de verstes à la ronde. Jamais dans aucun pays la centralisation artistique n'a été plus absolue. La vie provinciale s'arrête. Il ne s'est pas développé à Kiev d'art oukraïnien [1]. Même la capitale détrônée tombe en léthargie; elle ne se réveillera qu'après l'incendie de 1812 qui la rendit plus chère à tous les cœurs russes ou plus exactement vers le milieu du XIXe siècle, lorsque la réaction contre l'occidentalisme provoqua une campagne contre Pétersbourg. Malgré la popularité croissante de Moscou qui devait aboutir en 1918 à sa réintégration au rang de métropole, la capitale de Pierre le Grand a été pendant près de deux siècles la seule ville d'art de la Russie.

La substitution des influences occidentales aux traditions byzantines est assurément le trait distinctif de la période pétersbourgeoise. Mais cette définition appelle quelques réserves. Aussi loin qu'on remonte dans son histoire, l'art russe a toujours fait des emprunts à l'Occident. Novgorod entretenait des rapports étroits avec la Hanse germanique. C'est une colonie d'architectes italiens (Friazines) qui a construit sous Ivan III le Kreml de Moscou. A partir du milieu du XVIIe siècle l'occidentalisation de la Moscovie fait de rapides progrès. Les marchands anglais et hollandais affluent par la route d'Arkhangelsk. Un faubourg étranger (nêmetskaïa sloboda), qu'on peut considérer comme une première ébauche de Pétersbourg, se crée aux portes mêmes de Moscou. Si l'art russe moderne ne se distinguait de l'art russe ancien que par ce critère de *l'occidentalisation*, il faudrait logiquement placer ses origines non pas sous le règne de Pierre le Grand, mais sous celui de son père le tsar Alexis, à Moscou et non à Pétersbourg.

1. L'art de Losenko, de Levitski, de Borovikovski et même du peintre-poète Taras Chevtchenko n'a rien de spécifiquement oukraïnien,

La fondation de Pétersbourg mérite cependant d'être regardée comme le début d'une ère nouvelle, en ce sens que les influences occidentales, déjà très fortes à Moscou à partir de 1650, deviennent toutes-puissantes et s'imposent souverainement dans une ville neuve où aucune tradition ne peut leur faire contrepoids. C'est la rupture radicale avec le passé byzantin dont la vieille capitale Moscou n'aurait pu se libérer que progressivement.

Cette civilisation occidentale qui s'implante ainsi aux extrêmes confins de la Moscovie, par quelle nation est-elle représentée? Quel est le pays, quelle est la capitale qui servent de modèles à la Russie nouvelle et à la ville de Pierre le Grand? A partir du milieu du xviii[e] siècle, l'influence artistique de la France devient prédominante dans toute l'Europe orientale; mais en 1703 son heure n'est pas encore venue. C'est à la Hollande que la Russie moderne demande sa première initiation. Ce choix était tout naturel. Du point de vue de la civilisation et de l'art, sinon de la politique, la Baltique était à cette époque un lac batave. L'Allemagne du nord et les pays scandinaves empruntaient à la Hollande le style de leurs édifices en briques, d'un goût baroque très particulier; sur les quais de Copenhague, de Danzig, de Stockholm on respirait pour ainsi dire l'air d'Amsterdam. Comment la capitale tard venue de Pierre le Grand aurait-elle pu échapper à l'exemple des autres métropoles de la Baltique, toutes imprégnées d'art hollandais?

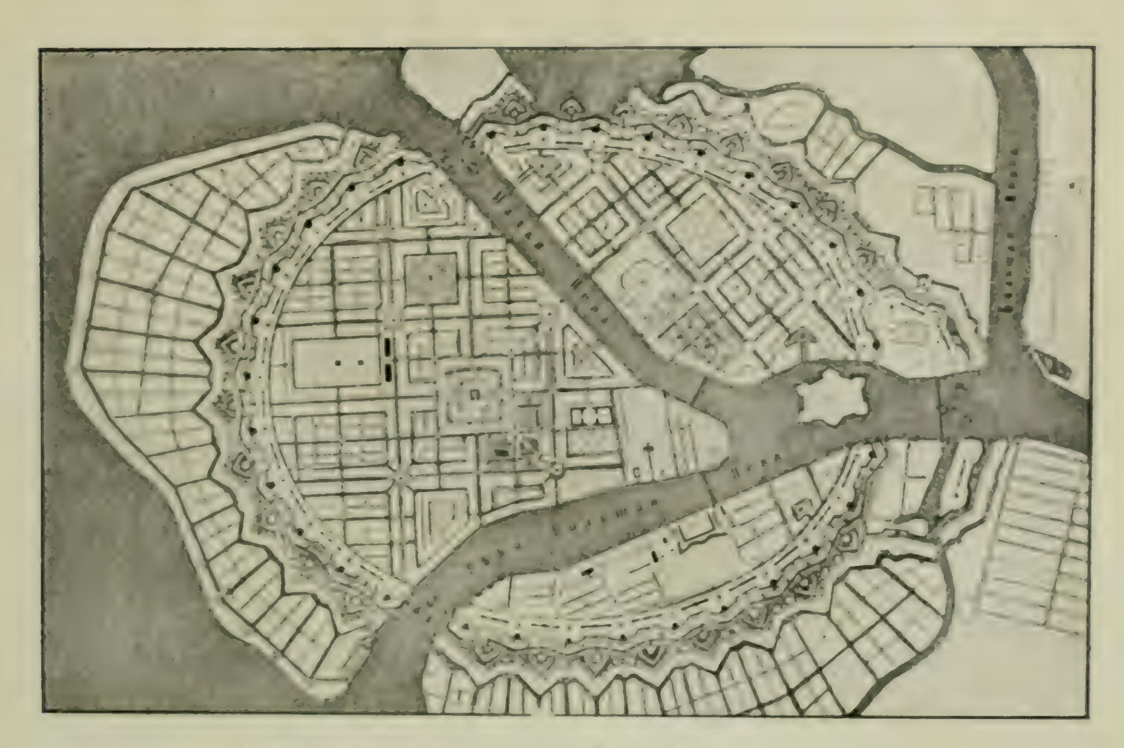
De cette pénétration de la civilisation hollandaise au fond du golfe de Finlande, nous avons de nombreux indices. Le nom de Saint-Pétersbourg qui est la transcription de la forme allemande : Petersburg s'orthographiait primitivement à la hollandaise *Pieterburkh* et les vieux Pétersbourgeois avaient naguère encore l'habitude de désigner familièrement leur ville du nom abrégé de *Pieter*. Le plan de la nouvelle capitale était calqué sur celui d'Amsterdam : l'île marécageuse du delta de la Néva qui était destinée à lui servir de centre devait être drainée par tout un système de canaux sur le type des « grachten » de la ville du Zuyderzee. Les premières constructions de Pétersbourg : la maisonnette de Pierre le Grand, la forteresse, le bâtiment des Collèges, l'Amirauté portaient toutes, aussi bien dans leur aménagement intérieur que dans leur aspect extérieur, l'empreinte de l'art hollandais.

Cette période hollandaise ne se prolonge guère au delà du règne du « charpentier de Saardam ». Peu à peu la petite Hollande décline et ses colonies allemandes, scandinaves et russes du littoral de la Mer Baltique sont assiégées et emportées de haute lutte par l'art français dont le prestige ne cesse de croître et le rayonnement de s'étendre. A partir de l'avènement de la tsarine Élisabeth Pétrovna, fille de Pierre le Grand, on peut dire que la France a partie gagnée. Les *mariages allemands* des tsars Pierre III, Paul Ier, Alexandre Ier, Nicolas Ier ne pourront rien contre cette invasion pacifique du goût français, pour cette excellente raison que l'Allemagne elle-même appartient à la zone d'expansion française et que les Cours tudesques de Stuttgart, de Munich, de Dresde, de Berlin singent à qui mieux mieux la Cour de Versailles. Catherine II, princesse allemande de la Maison d'Anhalt-Zerbst, correspond en français non seulement avec le Parisien Falconet, mais encore avec son compatriote le Bavarois Grimm. Paris devient, après Amsterdam, le modèle sur lequel se règle Pétersbourg. On peut dire sans exagération que Paris a joué dans la formation de l'art russe moderne un rôle aussi capital que Byzance dans la formation de l'art russe ancien.

Sans doute la Moscovie n'a pas bénéficié comme la Prusse de la Révocation de l'Édit de Nantes et nos huguenots, avidement captés et exploités par toutes les puissances protestantes, n'ont pas été chercher une nouvelle patrie jusqu'à Moscou. L'expansion française en Russie ne commence qu'après la mort de Louis XIV; mais dès lors elle n'a plus cessé de se manifester. A trois reprises dans le cours du XVIIIe siècle de véritables colonies d'artistes et d'artisans français ont émigré en Russie.

La première équipe, recrutée à Paris au moment du voyage de Pierre le Grand, partit en 1717 sous la direction de l'architecte Leblond : elle comprenait non seulement des sculpteurs et des peintres de talent comme Nicolas Pineau et Louis Caravaque, mais encore un grand nombre d'artisans : tapissiers, ciseleurs, fontainiers qui transportèrent à Pétersbourg les industries d'art françaises.

Une seconde équipe composée de l'architecte Vallin de La Mothe, du sculpteur Gillet, du peintre Le Lorrain partit vers 1758 pour jeter les bases de l'enseignement à la nouvelle Académie



LEBLOND. — Plan idéal de Saint-Pétersbourg (1717).

St PÉTERSBOURG
ELAGUINE
KAMENNY
APTEKARSKI
KRESTOVSKI OSTROV
VIBORGSKAIA
MALAIA
OKHTA
VASILIEVSKI OSTROV
BOLCHAIA
NEVA
Souvorovski
Prospekt
Zabalkanski

Plan actuel de Saint-Pétersbourg.

Forteresse Saint-Pierre-et-Saint-Paul.
(Pétersbourg.)



Trezzini. — Église de la forteresse.
(Pétersbourg.)

des Beaux-Arts, fondée à Pétersbourg sur le modèle de l'Académie Royale de Paris.

Enfin la Révolution de 1789 détermina, comme autrefois la Révocation de l'Édit de Nantes, l'exode d'un grand nombre d'artistes et la Russie en profita pour recueillir l'architecte Thomas de Thomon, les peintres Doyen et Mme Vigée-Lebrun.

La guerre de 1812 surexcita le patriotisme russe, mais ne porta pas un coup sensible à l'influence française. Le comte Rostoptchine, le défenseur et l'incendiaire de Moscou, fulmine en fort bon français contre l'envahisseur et marie sa fille à un Ségur. Des prisonniers français se fixent en Russie; les officiers russes qui font leur entrée à Paris en 1814 et en 1815 reviennent conquis par les mœurs et les idées françaises. C'est à un architecte français, Ricard de Montferrand, qu'Alexandre Ier confie la construction de la cathédrale Saint-Isaac. Si notre influence décline à partir du tsar prussophile Nicolas Ier, si elle est ébranlée par la propagande xénophobe des slavophiles et la guerre de Crimée, elle renaît plus forte que jamais à la fin du XIXe siècle : en sorte qu'on peut dire que, sauf une passagère éclipse, l'art français n'a pas cessé, pendant toute la période pétersbourgeoise, d'être le guide et l'instituteur de l'art russe.

*
* *

Quelles ont été les conséquences de cette substitution de l'art occidental et plus particulièrement français à la tradition byzantine? Sans prétendre énumérer et mesurer toutes les répercussions qu'une semblable révolution devait fatalement produire, nous voudrions essayer de noter ses principaux effets sur l'art en général, sur chacun des arts plastiques en particulier.

L'un des caractères les plus frappants de la civilisation russe antépétrovienne était son *homogénéité*. Il n'y avait pas à cette époque un art de cour et un art populaire, un art pour les boïars (dlia velmoj) et un autre pour les moujiks (dlia moujikov). L'architecte qui construisait les églises de Vasili Blajennoï ou de Fili parlait un langage intelligible à tous; les peintres d'icones de Novgorod s'adressaient à tout le monde russe, on peut même dire à tout le

monde slave et orthodoxe, avec la certitude d'être compris.

Cette unité profonde de la civilisation russe disparaît avec les réformes de Pierre le Grand. L'art nouveau, importé d'Amsterdam ou de Paris, qui s'acclimate en serre chaude sur les bords de la Néva ne s'adresse plus qu'à une élite restreinte de grands seigneurs qui en s'européanisant finissent par perdre toute attache avec leur peuple, par oublier leur langue maternelle et par se dénationaliser. C'est pour cette aristocratie cosmopolite que travaillent exclusivement les artistes pétersbourgeois.

Le peuple russe se dédouble en somme en deux classes absolument étrangères l'une à l'autre, non seulement par les habitudes et le genre de vie, mais par la façon de sentir, de penser, de parler : une aristocratie qui se fixe auprès de la Cour à Pétersbourg et qui adopte comme langue usuelle le français; une plèbe rurale, à peu près inculte, qui continue à parler russe et à regarder Moscou comme sa capitale. L'art reflète fidèlement cette *dualité* de civilisation. Il y a d'un côté un art seigneurial (*barski*) qui occupe le devant de la scène dans la capitale, et de l'autre un art populaire (*prostonarodny*) qui végète obscurément au fond des campagnes.

Ce schisme entre les deux classes extrêmes d'une nation de barines et de serfs, auxquels aucune bourgeoisie ne sert de trait d'union, a eu pour la Russie les conséquences les plus funestes. Le mal dont a souffert la Russie moderne jusqu'au milieu du XIX[e] siècle et même jusqu'à la Révolution de 1917, c'est la rupture de cette union entre l'art et le peuple qui est nécessaire pour produire un art organique et vivace. Les « Ambulants » ont essayé vers 1870 de rétablir cette communication ou plutôt cette communion avec le peuple que Pierre le Grand avait si malencontreusement brisée : leur effort n'a qu'à moitié réussi. Le public russe, dans son immense majorité, continue à se désintéresser d'un art d'importation étrangère qui n'est pas fait à sa mesure.

Bien que la réceptivité (vospriimtchivost) ait toujours été une des vertus distinctives du tempérament russe, cet art occidental transplanté à Pétersbourg a eu beaucoup de peine à s'acclimater : c'est qu'il était trop radicalement différent de l'art moscovite ; il en était même à certains égards la négation. L'art antépétrovien était essentiellement et presque exclusivement religieux; l'art

moderne, importé d'Occident, est laïque. — L'Église orthodoxe proscrivait rigoureusement la sculpture en relief : l'art nouveau lui donne droit de cité dans les palais et les monuments profanes, sinon dans les églises. — La peinture d'icones, restée fidèle à la technique des Primitifs et à l'iconographie traditionnelle, avait pour principe et pour idéal de représenter toujours les mêmes scènes de la Bible suivant les mêmes poncifs, sans jamais consulter la nature ; la peinture moderne, armée d'une technique plus perfectionnée, s'inspire au contraire de la nature et permet à l'artiste de s'abandonner librement à son génie, même dans l'interprétation des sujets religieux. On ne saurait rêver antinomie plus absolue. Toute conciliation entre deux arts aussi antithétiques était d'avance condamnée à l'insuccès. Il fallait opter pour l'un ou pour l'autre. L'art russe ne pouvait entrer dans la famille des arts européens qu'à la condition de renier son passé.

Chacun des arts plastiques subit naturellement le contre-coup de cette révolution radicale. L'architecture change de style et de destination : elle suit désormais fidèlement l'évolution de l'art d'Occident, passe du baroque au rococo, du rococo au classicisme, du classicisme au style médiéval ou pseudorusse. L'architecture civile prend le pas sur l'architecture religieuse : les palais, les hôtels particuliers, les théâtres se multiplient aux dépens des églises et des monastères.

En sculpture, le changement est encore plus frappant. Sévèrement prohibée par l'Église orthodoxe qui craignait un retour offensif de l'idolâtrie, elle n'avait guère produit du XIe au XVIIIe siècle que les bas-reliefs méplats des églises de Vladimir : c'est en vain qu'on chercherait une statue en ronde-bosse aux piédroits des portails ou sur les dalles des tombeaux. Une école de sculpture ne pouvait naître du jour au lendemain : il fallut attendre le milieu du XVIIIe siècle ou plus exactement la fondation de l'Académie des Beaux-Arts de Pétersbourg pour qu'elle sortît du néant. Cette création d'une École de sculpture russe, émanation de l'École française, est sans contredit la nouveauté la plus saisissante de l'art pétersbourgeois.

Sans être une création *ex nihilo*, la métamorphose de la peinture

équivaut presque à une seconde naissance. En effet la peinture d'icones disparaît pour faire place à un art entièrement nouveau par sa technique, par son iconographie, par son style. Sur les ruines de l'art religieux, déchu au rang d'une industrie monastique, surgissent des genres inconnus à la vieille Russie : la peinture d'histoire qui substitue la mythologie gréco-romaine à l'iconographie byzantine, la peinture de genre, le portrait et le paysage. En même temps la gravure avec ses différents procédés : burin, eau-forte, pointillé, manière noire, lithographie prend une importance croissante.

Enfin le domaine des arts décoratifs s'enrichit d'industries nouvelles qui étaient complètement étrangères à la Russie antépétrovienne. Des manufactures impériales de tapisseries et de porcelaines se créent sur le type des Gobelins et de Sèvres.

*
* *

Quelles divisions convient-il d'adopter dans l'étude de cette période de deux siècles ?

Les limites extrêmes sont très nettes : la période pétersbourgeoise s'étend de la fondation de Pétersbourg en 1703 jusqu'au transfert de la capitale à Moscou en 1918; elle tient entre les deux révolutions de Pierre le Grand et de Lenine.

Sur cette délimitation il n'y a guère de discussion possible. Tout au plus peut-on objecter que la fixation effective de la nouvelle capitale à Pétersbourg ne date que de 1712 et que la révolution bolcheviste d'octobre-novembre 1917, qui marque l'écroulement définitif de l'Ancien Régime, pourrait être considérée comme le terme naturel de cette période de l'histoire russe[1]. Mais ce ne sont que des écarts de quelques années ou de quelques mois qui n'ont en somme qu'une importance minime.

La difficulté commence lorsqu'il s'agit de pratiquer des coupures dans l'intérieur de cette période. Comme nous l'avons déjà fait

1. Les bolchevistes, qui prétendent avoir instauré une ère nouvelle dans l'histoire du monde par leur Révolution d'octobre 1917, divisent l'histoire de la Russie en deux périodes bien tranchées : la Russie préoctobriste (Do-oktiabrskaïa Rossia) et la Russie octobriste.

observer dans l'introduction générale de cette étude sur l'Art russe, les divisions de l'histoire politique ne concordent pas toujours avec celles de l'histoire de l'Art. De même que les anciens historiens, attribuant une importance excessive (au point de vue artistique) à l'invasion mongole du XIIIe siècle, découpent dans l'histoire de l'art antépétrovien une *période prémongole* et une *période postmongole,* il serait évidemment tentant pour les esprits amoureux de vaines symétries d'assimiler l'invasion de la Grande Armée à celle des hordes tartares et de placer en 1812 la borne qui sépare en deux moitiés presque égales l'évolution de l'art russe moderne.

Malheureusement cette division serait extrêmement factice. La « guerre patriotique » de 1812, malgré le rôle qu'elle a joué dans l'éveil du sentiment national russe, ne peut pas plus que la Révolution de 1789 servir de césure puisque l'influence française survit à ces deux grands événements et que le style Empire, devenu pour la Russie un style national, se prolonge à Pétersbourg longtemps après l'incendie de Moscou, la chute de Napoléon et même la mort de son adversaire Alexandre Ier.

C'est seulement vers 1840 que se manifestent les premières tentatives, encore timides, pour ressusciter une architecture nationale russe et que la peinture académique commence à perdre son prestige. Nous diviserons donc l'histoire de l'art pétersbourgeois en deux grandes périodes assez nettes : une *période d'apprentissage* qui va de 1703 à 1840 environ, pendant laquelle la Russie, répudiant son passé byzantin, se met, surtout à partir de la fondation de l'Académie en 1758, à l'école de la France ; une *période d'émancipation* qui s'étend de 1840 à 1918, au cours de laquelle la Russie s'efforce de se libérer de l'imitation de l'Occident et de renouer les liens à demi rompus qui l'unissent à son passé moscovite.

PREMIÈRE PARTIE

L'APPRENTISSAGE A L'ÉCOLE DE L'OCCIDENT

LIVRE PREMIER

DE LA FONDATION DE PÉTERSBOURG A LA FONDATION DE L'ACADÉMIE (1703-1758)

CHAPITRE PREMIER

LA FONDATION DE SAINT-PÉTERSBOURG

Avant d'aborder l'étude de l'art pétersbourgeois, il est indispensable d'évoquer le milieu ou, si l'on préfère, le décor dans lequel cet art nouveau, d'importation occidentale, a réussi à s'acclimater [1].

A première vue, l'idée de transporter la capitale de la Russie au fond du golfe de Finlande, dans le delta marécageux de la Néva, sous le climat le plus inhumain, semble la gageure d'un fou couronné. Moscou avait l'avantage inappréciable d'être au cœur même de l'Empire russe; Pétersbourg est relégué à l'une de ses extrémités les plus lointaines et les plus inhospitalières. Pour qui se plaît à comparer les états à des organismes vivants, cette anomalie a quelque chose de monstrueux, de tératologique :

1. Nous nous permettons de renvoyer le lecteur, curieux de plus de détails sur la topographie et les monuments de la capitale de Pierre le Grand, à notre monographie de *Saint-Pétersbourg*, Paris, Laurens. 1913.

« Une capitale à l'extrémité d'un empire, disait Narychkine à Diderot, est comme un animal dont le cœur serait au bout des doigts et l'estomac au bout du gros orteil. »

Passe encore si cette capitale de l'Empire russe était située en pays russe ou au moins slave! Mais elle se trouve isolée en plein pays finnois, comme le prouvent les appellations anciennes de lieux auxquelles Pierre le Grand substitua des noms allemands [1], et elle n'est séparée que par quelques verstes de la frontière finlandaise. « Bizarre idée, s'exclame le marquis de Custine dans son célèbre ouvrage sur *La Russie en 1839,* de fonder la capitale de l'empire des Slaves chez les Finnois, de centraliser l'administration d'un immense territoire au point le plus excentrique de ce territoire, de prétendre se rapprocher de l'Europe en s'éloignant de la Pologne et de l'Allemagne et d'obliger la Cour, les fonctionnaires à habiter un des coins de terre les plus inhospitaliers d'Europe! »

Ce qui rend en effet le choix de cet emplacement presque inexplicable, c'est qu'il ne se recommande pas plus de la nature que de l'histoire. Les environs immédiats de Pétersbourg sont d'une morne désolation. « Rien n'est triste, écrit Custine, comme la nature aux approches de Pétersbourg; à mesure qu'on s'enfonce dans le golfe, la marécageuse Ingrie, qui va toujours s'aplanissant, finit par se réduire à une petite ligne tremblotante tirée entre le ciel et la mer : cette ligne, c'est la Russie... c'est-à-dire une lande humide, basse et parsemée à perte de vue de bouleaux qui ont l'air pauvres et malheureux. Ce paysage uni, vide, sans accidents, sans couleur, sans bornes et pourtant sans grandeur, est tout juste assez éclairé pour être visible. Ici la terre grise est bien digne du pâle soleil qui l'éclaire, non d'en haut, mais de côté, presque d'en bas : tant ses rayons obliques forment un angle aigu avec la surface de ce sol disgrâcié du Créateur... Je n'ai rencontré aux approches d'aucune grande ville rien d'aussi triste que les bords de la Néva. La campagne de Rome est un désert : mais que d'accidents pittoresques, que de souvenirs, que de lumière, que de poésie; si vous me passiez

1. Il est vrai qu'on peut faire le même grief à Moscou qui se trouve également bâti dans un territoire de colonisation, peuplé primitivement par des tribus finnoises.

le mot, je dirais : que de passions animent cette terre biblique!

« Avant Pétersbourg on traverse un désert d'eau encadré par un désert de tourbe : mers, côtes, ciel, tout se confond; c'est une glace, mais si terne, si morne qu'on dirait que le cristal n'en est point étamé : cela ne reflète rien. »

Le grand poète polonais Mickiewicz a admirablement exprimé dans son poème : *Les Aïeux* le caractère artificiel, presque provocant de la création de Pierre le Grand, défi lancé par un despote à la nature. « Quels furent les commencements de la capitale russe? Quel motif a déterminé ces milliers de Slaves à venir se confiner ici, à l'extrême horizon de leurs domaines que leur disputaient encore la mer et les Finnois; ici où le sol ne produit ni fruits ni céréales, où le vent n'apporte que la tempête et les frimas; ici où l'atmosphère, trop ardente ou trop glaciale, égale en cruauté l'humeur changeante du despote? Ce ne sont point les hommes qui l'ont voulu. Le tsar, le tsar seul s'est épris de ces rivages fangeux où il songeait moins à édifier une cité à l'usage des hommes qu'une résidence pour lui-même. C'est le triomphe de la volonté impériale. D'abord au sein de ces fondrières et de ces vases mouvantes, il fit enfoncer cent mille pilotis avec les cadavres de cent mille paysans. Puis ayant établi sur ces pilotis et ces cadavres moscovites un terrain solide, il attela d'autres générations à la brouette, au tombereau. »

Un emplacement si déshérité en apparence devait présenter par ailleurs d'énormes avantages pour qu'un génie aussi réaliste que Pierre le Grand ait décidé d'y transporter sa capitale et pour que cette capitale paradoxale se soit trouvée viable.

En effet la situation de Pétersbourg avait une valeur militaire et commerciale de premier ordre.

Une des tendances constantes et irrésistibles de la politique moscovite a toujours été de se frayer un accès vers la mer et autant que possible vers une mer libre. C'était le seul moyen d'échapper à un isolement continental qui mettait la Moscovie à la merci de ses voisins. Mais la Suède montait la garde sur les bords de la Mer Baltique; la Turquie barrait l'accès de la Mer Noire. Ne pouvant forcer ce double barrage, la Moscovie dut se contenter au XVIe siècle d'une première issue vers la Mer Blanche. Par la voie d'Arkhangelsk, découverte et exploitée par



Palais de Peterhof.



Buste de Pierre le Grand.
Bronze (1724).



Buste du prince Menchikov.
Marbre (1729).

RASTRELLI PÈRE.

(Palais d'Hiver, Pétersbourg).

e commerce anglais, elle entra en relations directes avec 'Europe occidentale.

Cette solution n'était qu'un pis aller : car la Mer Blanche est bloquée par les glaces pendant plus de la moitié de l'année et es transports de marchandises par bateaux et par traîneaux l'Arkhangelsk à Moscou étaient grevés de frais énormes[1].

Pierre le Grand poussa d'abord une pointe vers la Mer Noire qui ne présentait pas les mêmes inconvénients. Il fit la conquête l'Azov à l'embouchure du Don et songea même un moment à ransporter sa nouvelle capitale dans cette ville qui serait devenue, comme autrefois Caffa du temps de la colonisation génoise, e port de Moscou. Mais la possession d'Azov ne tarda pas à apparaître comme très précaire et d'ailleurs ce ne pouvait être encore qu'un pis aller à défaut de Constantinople qui tenait les clefs de la Mer Noire et pouvait seule assurer l'accès vers une mer libre.

Le tsar se tourna donc du côté opposé et fit porter tout son effort vers les côtes de la Baltique dont il réussit à chasser es Suédois. En 1702 il s'empara de la petite forteresse suédoise de Nöteborg à l'issue du lac Ladoga, qu'il rebaptisa d'un nom symbolique : *Schlüsselburg,* la clef de la mer. En 1703 il prenait Nienschanz à l'embouchure de la Néva et c'est près de cet emplacement qu'il bâtit la forteresse de Pétersbourg qui, avec l'île fortifiée de Cronstadt, barrait la route aux flottes suédoises et lui assurait l'accès de la Mer des Variagues.

Au point de vue du commerce avec l'Europe et avec l'intérieur de la Russie aussi bien qu'au point de vue stratégique, le havre de Pétersbourg présentait des avantages évidents. Sans doute la Baltique était une mer fermée dont Copenhague, la Constantinople du nord, pouvait refuser l'entrée; mais le golfe de Finlande restait pendant la majeure partie de l'année libre de glaces, ce qui assurait la continuité du trafic. A cet égard Pétersbourg était un *nouvel Arkhangelsk* plus favorisé. — D'autre part, la nouvelle capitale commandait tout un réseau de communications lacustres et fluviales qui avait fait au Moyen Age la fortune de Novgorod. Par la large Néva, le lac Ladoga, le Volkhov et le

1. Sur cette route d'Arkhangelsk et son importance commerciale, cf. le premier volume de notre *Art russe*, p. 299-303.

lac Ilmen, on pouvait remonter jusqu'au cœur de la Russie ; des voies faciles s'ouvraient vers la Dvina, le Dnêpr, la Volga. En somme c'était un *nouveau Novgorod* plus rapproché de la mer.

Mais était-il bien nécessaire pour jouir de tous ces avantages de construire à grands frais et au prix d'innombrables vies humaines une ville neuve dans une contrée désertique ? Pierre le Grand n'aurait-il pas eu intérêt à établir sa capitale dans une ville déjà toute créée comme Revel ou Riga qu'il aurait suffi d'agrandir à l'échelle d'un grand pays ? Riga surtout, admirablement situé à l'embouchure de la Dvina, commandant un magnifique système de communications fluviales, plus rapproché des centres commerciaux de l'Allemagne, se serait prêté à merveille, semble-t-il, à servir de point de jonction entre la Russie et l'Occident. Pourquoi Pierre le Grand préféra-t-il les marécages de la Néva ? Peut-être Riga lui parut-il plus exposé, plus difficile à défendre dans ces Provinces Baltiques que les Suédois n'abandonnaient pas sans esprit de retour ? Peut-être aussi se laissa-t-il séduire, comme tous les despotes, par l'idée de trouver devant lui table rase, par l'enivrante pensée de faire sortir du néant une ville portant son nom et pour ainsi dire frappée à son image ? En tout cas c'est à l'embouchure de la Néva qu'il résolut de jeter les fondements de la ville qui devait recueillir le triple héritage de Novgorod, d'Arkhangelsk et de Moscou.

*
* *

Vit-il du premier coup toutes les conséquences de son acte ? Eut-il le clair pressentiment des suites incalculables qu'allait avoir ce coup de barre dans l'histoire de la Russie ? Il est permis d'en douter. Les poètes et même les historiens lui font honneur d'avoir voulu ouvrir à la Russie *une fenêtre sur l'Europe* (proroubit okno v Evropou). Le malheur est que ce mot célèbre se trouve pour la première fois dans les *Lettres du comte Algarotti sur la Russie*[1], qui ont été écrites en 1739, c'est-à-dire quinze ans après la mort de Pierre le Grand. Ce n'est donc pas lui qui a

1. Dans ses *Lettres sur la Russie*, écrites en italien, dont une traduction française a paru à Londres en 1769, le comte Algarotti dit expressément de Pétersbourg, p. 64 : « Cette grande fenêtre, ouverte récemment dans le Nord, par où la Russie regarde en Europe. »

inventé cette formule. En y regardant de plus près, on s'aperçoit que la fondation et la fortune de Pétersbourg, loin d'être l'effet d'une volonté consciente, sont dues en réalité à une succession de hasards.

Lorsqu'en 1703 Pierre le Grand arracha aux Suédois l'embouchure de la Néva, il n'était nullement dans son dessein d'y fixer sa capitale. L'emplacement lui parut favorable pour y établir une forteresse. Le petit îlot d'Enisari (île des Lièvres), situé au point où la Néva se partage en deux grands bras : la grande et la petite Néva, commandait le chenal par où devaient forcément passer tous les vaisseaux voulant passer du golfe de Finlande dans le lac Ladoga. La forteresse en bois de Petropavlovsk (Saint-Pierre et Saint-Paul), dont les fondations furent posées en l'absence de Pierre le Grand, le 16 mai 1703, tenait sous le feu de ses batteries les flottes ennemies et interdisait aux Suédois la route de la Néva. Cette citadelle est le premier noyau de la capitale. Le quartier qui l'environne a gardé le nom de « *quartier de Pétersbourg* » (Peterbourgskaïa storona). A ce moment il n'était nullement question d'ouvrir une fenêtre sur l'Europe, de faire surgir des boues de la Néva une Nouvelle Venise ou une Nouvelle Amsterdam.

Cependant Pierre le Grand tenait passionnément à posséder une marine de guerre et pour cela il lui fallait un chantier de constructions navales. Il avait songé d'abord à faire construire une flotte sur le lac Ladoga, à l'abri des canons de Schlüsselburg. L'emplacement étant incommode, il résolut de rapprocher les chantiers de l'Amirauté du golfe de Finlande. L'ancien fortin suédois de Nienschanz (Okhta) sur la Néva, un peu en amont de la forteresse de Pétropavlovsk, semblait tout indiqué. Pierre le Grand préféra transporter les chantiers de l'Amirauté dans le voisinage d'une petite maison de style hollandais qu'il s'était fait construire sur la rive gauche de la Néva. Ces chantiers, se trouvant en aval, n'étaient plus sous la protection des canons de la forteresse; il fallut donc les entourer de remparts, de fossés et de glacis pour les mettre à l'abri d'une incursion des Suédois.

Ainsi une forteresse dans une petite île de la Néva, des chantiers de construction fortifiés sur la rive gauche : voilà à quoi se réduisait le premier établissement de Pierre le Grand.

Ce n'est qu'en 1712, après la victoire de Poltava qui avait mis la Suède hors de combat, que le tsar, se sentant assuré de l'avenir, conçut le projet de fixer sa résidence sur les bords de la Néva. On est donc en droit de dire que si la ville de Pétersbourg a été fondée en 1703, elle n'est devenue la capitale de la Russie que dix ans après, à partir de 1712.

Pour Pierre le Grand qui avait visité la Hollande en 1698 et qui ne connaissait pas encore Paris, le type idéal d'une cité maritime et marchande était Amsterdam. D'ailleurs la situation de Pétersbourg dans le delta marécageux de la Néva ressemblait beaucoup plus à celle d'Amsterdam qu'à celle de Paris. C'est donc sur Amsterdam qu'il résolut de prendre modèle et il lui sembla que l'île Basile (Vasili ou Vasilievski Ostrov), située un peu en aval de la Forteresse et des chantiers de l'Amirauté, se prêtait merveilleusement à son dessein. Il y fit tracer des canaux rectilignes, assez larges pour permettre aux navires d'y charger et décharger leurs cargaisons. Un emplacement fut réservé pour le palais du tsar et de son favori Menchikov. Un grand bâtiment fut construit pour abriter les Ministères.

Diverses circonstances que n'avait pas prévues Pierre le Grand firent avorter ce projet de faire de Vasili Ostrov le centre officiel et monumental de la future capitale. En l'absence d'un pont fixe sur la Néva que la technique rudimentaire de cette époque ne permettait pas de construire, les communications de l'île avec le reste de la Russie et avec Moscou risquaient de devenir extrêmement précaires, surtout à l'époque de l'embâcle et de la débâcle (ledokhod). Il parut donc raisonnable de transférer le centre de la capitale sur la rive sud, dans le voisinage de l'Amirauté : d'autant plus que l'amiral Apraxine ayant légué au tsar Pierre II sa maison qui se trouvait proche de l'Amirauté, le Palais impérial, le futur Palais d'Hiver, bâti sur son emplacement, se trouva reporté sur la rive gauche de la Néva. La ville perdant son caractère insulaire se développa donc, contrairement aux intentions de son fondateur, non pas dans une île, mais sur la terre ferme[1].

A ce moment l'influence hollandaise commençait déjà à décroître. Aussi n'est-ce plus sur le type d'Amsterdam, mais de

1. Depuis la construction de plusieurs ponts fixes, la population se porte de nouveau vers les îles, réalisant ainsi la pensée de Pierre le Grand.

Versailles, qu'est tracée la nouvelle ville. Trois avenues ou « perspectives » rayonnent en éventail de la tour de l'Amirauté : l'une d'elles, la plus large, appelée la Perspective Nevski (Nevski Prospekt) parce qu'elle aboutit au monastère de Saint-Alexandre Nevski, est devenue l'artère principale de Pétersbourg. Ce plan radial, qui contraste avec le damier de canaux de Vasili Ostrov, est manifestement emprunté, comme celui de Carlsruhe, la ville en éventail, au Versailles de Louis XIV avec ses trois avenues de Paris, de Saint-Cloud et de Sceaux qui convergent vers le château[1] (Pl. 1).

En résumé la nouvelle capitale n'a trouvé son assiette définitive qu'après une série de tâtonnements. Elle a cherché successivement en trois points son centre de gravité : *sur la rive droite, dans une île du delta* et enfin *sur la rive gauche*. La lecture du plan de Pétersbourg décèle clairement ces repentirs et montre avec évidence que cette ville neuve n'a pas été dessinée d'un seul jet : la forteresse se trouve placée en arrière de la ville qu'elle est censée protéger contre les attaques venues de la mer et n'est utilisable que contre les Pétersbourgeois; les chantiers de construction de l'Amirauté, qui devaient être relégués dans un faubourg industriel, forment le cœur même de la cité, à quelques pas du Palais impérial.

*
* *

Pour assurer la croissance d'une ville naissante qui était peu faite pour attirer des habitants, le tsar n'hésita pas à recourir aux mesures de coercition les plus draconiennes. Chaque boïar fut tenu de construire une maison en proportion du nombre d'âmes qu'il possédait[2]. L'oukaze du 9 octobre 1714 défendit sous peine d'amende et d'exil les constructions en briques dans tout le reste de l'Empire. Ainsi Pétersbourg s'alimenta comme un vampire de la substance de toutes les autres villes russes, condamnées à une mort lente.

1. Dr Brinckmann, *Handbuch der Kunstwissenschaft. Stadtbaukunst*, Berlin, 1920. Un chapitre du livre, intitulé « Russlands neue Hauptstadt » est consacré au plan de Pétersbourg.

2. Par âmes recensées (douchi), on entendait uniquement dans l'Ancienne Russie les serfs du sexe masculin.

Cette œuvre contre nature faillit être compromise dès le lendemain de la mort de Pierre le Grand. Ses successeurs manifestèrent des velléités de revenir à Moscou et de restituer à la vieille cité détrônée son rang de capitale. Pétersbourg eût été dans ce cas une ville mort-née; désertée par la Cour impériale et les fonctionnaires, elle n'eût pas tardé à retomber dans le néant. Mais cette menace fut conjurée et à partir de l'avènement de la fille de Pierre le Grand, Élisabeth Pétrovna, l'avenir de la capitale parut assuré.

A cette époque, la ville avait déjà fait de rapides progrès que se plaisent à attester tous les voyageurs étrangers. « Au sortir d'un bois assez maussade, écrit en 1739 le comte Algarotti, voilà tout à coup que le fleuve tourne et, la scène changeant à l'instant, comme à un opéra, nous voyons devant nous la Ville Impériale. Sur l'une et sur l'autre rive, de somptueux édifices groupés ensemble, des tours à aiguilles dorées qui s'élèvent çà et là en forme de pyramides, des vaisseaux qui par leurs mâts et leurs banderoles flottantes marquent la séparation des rues : tel est le brillant spectacle qui se présente à nos regards. On nous dit : voici l'Amirauté, là est l'Arsenal, ici la Citadelle; de ce côté est l'Académie, de cet autre le Palais d'Hiver de la Czarine...

« Quand nous fûmes entrés à Saint-Pétersbourg, poursuit l'observateur italien, nous ne le trouvâmes plus aussi superbe qu'il nous paraissait de loin. Cependant la situation d'une ville située sur les bords d'un grand fleuve et formée de différentes îles qui donnent lieu à divers points de vue et effets d'optique, ne peut être que belle. Quand on se rappelle les cabanes de Revel et des autres villes de ces contrées, il n'est pas possible qu'on ne soit content des maisons et des édifices de Saint-Pétersbourg; mais le terrain sur lequel il est fondé est bas et marécageux, la forêt immense au milieu de laquelle il se trouve est affreuse, les matériaux dont il est bâti ne valent pas grand'chose et les dessins des édifices ne sont ni d'un Inigo Jones ni d'un Palladio. »

Si Algarotti avait pu revoir Pétersbourg cinquante ans plus tard, il aurait eu peine à reconnaître la capitale en formation qu'il avait laissée embryonnaire. Sous le règne d'Élisabeth, l'architecte Rastrelli embellit la ville et ses environs d'une quan-

tité de palais qui, sans être d'un goût aussi pur et aussi classique que les villas de Palladio, serviraient de parure à n'importe quelle capitale. A ces chefs-d'œuvre de style rococo : le Palais d'Hiver, le Couvent Smolny, l'hôtel Stroganov, Catherine II ajouta des édifices d'un style plus sévère : le bâtiment de l'Académie des Beaux-Arts, le Palais de marbre, le Palais de Tauride. Mais c'est surtout aux règnes d'Alexandre et de Nicolas Ier que Pétersbourg doit ses plus magnifiques ornements : les cathédrales de Notre-Dame de Kazan et de Saint-Isaac, la Bourse maritime et la Nouvelle Amirauté, le Théâtre Alexandre et le Palais Michel. Cette multitude d'édifices à colonnes, tous conçus en style Empire, donne à la capitale de la Néva une incomparable majesté.

Tous les voyageurs étrangers qui ont eu la bonne fortune de voir Pétersbourg à son apogée, entre 1780 et 1840 environ, sont unanimes à célébrer sa souveraine beauté. Mme Vigée-Lebrun rend hommage dans ses *Souvenirs d'émigration* à l'impressionnante splendeur des quais de la Néva. « D'un côté de la rivière, écrit-elle, se trouvent de superbes monuments : celui de l'Académie des Arts, celui de l'Académie des Sciences et bien d'autres encore qui se reflètent dans la Néva. On ne peut rien voir de plus beau au clair de lune que les masses de ces majestueux édifices qui ressemblent à des temples antiques. » Le témoignage que rend l'Allemand Müller en 1810, dans son *Tableau de Saint-Pétersbourg*, n'est pas moins significatif : « J'ai vu beaucoup d'hommes qui ont parcouru toute l'Europe et l'Amérique septentrionale ; ils m'ont tous assuré que Pétersbourg, par sa position sur le plus beau fleuve du monde, par son étendue et la magnificence de son architecture est absolument unique en son genre. » Un médecin de marine anglais qui visita Pétersbourg en 1814 écrit : « Other capitals may be larger or richer; but in beauty none for a moment can come in competition with this Queen of the North. Here is the triumph of Architecture. »

A cette admiration pour l'œuvre de Pierre le Grand et de ses successeurs, c'est un poète russe, Pouchkine, qui a donné l'expression la plus éloquente dans ces vers célèbres du *Cavalier de bronze* (Mêdni Vsadnik), dont toute traduction ne présente qu'un miroir terni :

Lioubliou tebia, Petra tvorénié
Lioubliou tvoï stroïny, strogui vid[1].

Cette majestueuse harmonie de Pétersbourg ne s'est malheureusement pas conservée intacte. Là comme ailleurs — et peut-être plus qu'ailleurs — le vandalisme a commis d'irréparables crimes de lèse-beauté. Les constructions hétéroclites de la seconde moitié du XIXe siècle en style pseudo-moscovite ou authentiquement berlinois ont gravement altéré cette merveilleuse unité architecturale qui était la gloire de Pétersbourg. Mais on n'a pas réussi à l'effacer tout à fait et la ville aux mille colonnes a gardé quelques restes de cette *beauté sévère* qui arrachait à Pouchkine des cris d'admiration passionnée.

Un décor aussi grandiose ne peut manquer d'agir sur l'imagination des hommes qui s'y meuvent; ce spectacle quotidien donne un certain tour à leur pensée, une certaine orientation à leurs rêves. Nous essaierons, au cours de cette étude, de dégager la leçon que les artistes russes et étrangers ont tirée d'une pareille capitale. Elle leur a appris à voir grand : car tout à Pétersbourg doit être à l'échelle de la large Néva et de la plaine incommensurable qui s'étend au sud, de la Baltique à la Mer Noire. Elle leur a permis de créer en pleine liberté : car dans une ville neuve, sans passé, l'art ne se trouvait lié par aucune tradition locale ni même nationale. Indépendance complète à l'égard du passé moscovite, ampleur des conceptions architecturales : tels sont bien en effet les deux caractères les plus frappants de l'art pétersbourgeois.

NOTE BIBLIOGRAPHIQUE

Peut-être le lecteur nous saura-t-il gré de trouver en appendice à ce chapitre, comme suite à la liste que nous avons dressée dans le tome premier des voyages en Russie de la période moscovite, une bibliographie sommaire des principales relations de voyage en Russie de la

1. Je t'aime, fille du génie de Pierre,
J'aime ton harmonieuse et sévère beauté.

période pétersbourgeoise. Il va sans dire que cette nomenclature n'a pas la prétention d'être exhaustive.

HUYSSEN (Baron von). — Relation von dem gegenwärtigen Zustande des Moskowitischen Reichs. Frankfurt, 1706.

— Exacte Relation von der von S. M. Petro Alexiowitz an dem grossen Newa Strohm und der Ostsee neuerbauten Festung und Stadt St-Petersburg. Leipzig, 1713.

BRUYN (Cornelius de). — Reisen over Moscovie door Persie en Indie. Amsterdam, 1711.
La traduction française, parue à Amsterdam en 1718, est intitulée : Voyages de Corneille Le Brun par la Moscovie en Perse et aux Indes Orientales.

BERGHOLZ. — Tagebuch (Büschings Magazin). 1721.

ALGAROTTI (Comte). — Lettres sur la Russie, 1739.

CHAPPE D'AUTROCHE. — Voyage en Sibérie en 1761. Paris, 1768.

WRAXALL. — A tour to the northern parts of Europe, particularly Copenhagen, Stockholm and Petersburgh. Trad. française. Rotterdam, 1777.

COXE. — Travels into Poland, Russia. London, 1784. Trad. française. Genève, 1786.

GEORGI. — Versuch einer Beschreibung der Russisch-Kaiserlichen Residenzstadt St-Petersburg. Pet., 1790.

STORCH. — Gemälde von St-Petersburg. Riga, 1794.

CHANTREAU. — Voyage philosophique, politique et littéraire fait en Russie en 1788-1789. Paris, 1794.

FORTIA DE PILES. — Voyage de deux Français en Danemark, Suède, Russie, Pologne en 1790-1792. Paris, 1796.

SWINTON. — Voyage en Norvège, Danemark et Russie. Trad. Henry. Paris, 1797.

GEORGEL. — Voyage à Saint-Pétersbourg en 1799-1800, fait avec l'ambassade des Chevaliers de l'Ordre de Saint-Jean de Jérusalem, allant offrir à l'Empereur Paul Ier la grande maitrise de l'Ordre. Paris, 1818.

MASSON. — Mémoires secrets sur la Russie. Londres, 1802.

VIGÉE-LEBRUN (Mme). — Souvenirs. Paris, 1869.

KOTZEBUE. — Das merkwürdigste Jahr meines Lebens. Berlin, 1802. Trad. française. L'année la plus remarquable de ma vie. Paris, 1802.

REIMERS. — St-Petersburg am Ende seines ersten Jahrhunderts. Pet., 1805.

CLARKE. — Voyage en Russie. Trad. franç. Paris, 1812.

DAMAZE DE RAYMOND. — Tableau de l'Empire de Russie. 2 vol. Paris, 1812.

BRETON. — La Russie ou mœurs, usages et costumes des habitants de toutes les provinces de cet empire (111 planches d'après les dessins de Damame-Demartrait), 6 vol. in-18. Paris, 1813.

MULLER. — Tableau de Pétersbourg ou Lettres sur la Russie écrites en 1810, 1811 et 1812. Trad. de l'allemand par Leger. Paris, 1814.

JAMES. — Journal of a tour in Germany, Sweden, Russia, Poland in 1813-14. 2 vol., 3e éd., London, 1819.

DUPRÉ DE ST-MAUR. — L'hermite en Russie. Paris, 1829.

CHOPIN. — Russie (L'Univers. Histoire et description de tous les peuples). Paris, 1838.

CUSTINE (Marquis de). — La Russie en 1839. Paris, 1843.

LACROIX. — Les mystères de la Russie. Paris, 1845.

MARMIER. — Lettres sur la Russie. Paris, 1851.

SAINT-JULIEN. — Voyage pittoresque en Russie. Paris, 1854.

GAUTIER (Th.). — Voyage en Russie. Paris, 1858. Nouv. éd., 1882.

DE MOLINARI. — Lettres sur la Russie. Bruxelles, 1861.

ARMAND SILVESTRE. — La Russie. Paris, 1892.

LEGRAS (J.). — Au pays russe. Paris, 1895. — 4e éd., 1910.

CHAPITRE II

L'ART BAROQUE SOUS PIERRE LE GRAND ET SES SUCCESSEURS

Si Pierre le Grand fondait une nouvelle capitale, ce n'était pas pour le plaisir de créer sur les bords de la Néva une *seconde Moscou*[1]. Il voulait au contraire que la ville de son choix fût aussi différente que possible de l'ancienne métropole. Son rêve était de doter son empire attardé d'une capitale *up to date,* authentiquement européenne, du type de celles qu'il avait admirées et enviées pendant son premier voyage en Occident : Londres, et surtout Amsterdam.

Mais par qui faire construire cette capitale « à l'instar de l'Europe » ? Il y avait bien à Moscou, au commencement du XVIIIe siècle, d'excellents architectes russes ; malheureusement on ne pouvait avoir recours à eux : car ils auraient transplanté à Pétersbourg le style moscovite. Envoyer de jeunes artistes russes à Paris ou à Rome pour leur inculquer les principes de l'architecture d'Occident ? Il n'y fallait pas songer : car c'eût été reculer de plusieurs années la construction de la capitale que Pierre le Grand avait hâte de voir surgir des marécages de la Néva. Il n'y avait donc qu'une solution : c'était d'embaucher à n'importe quel prix des artistes et des artisans étrangers qui viendraient travailler à Pétersbourg et qu'on astreindrait à former des élèves russes pour les seconder et les remplacer.

Telle fut la politique artistique de Pierre le Grand. Au cours

1. Toutefois il était hanté par le souvenir de sa vieille capitale et quelques-unes de ses fondations pétersbourgeoises ne s'expliquent que par le désir de rivaliser avec Moscou : la flèche de la forteresse devait dépasser coûte que coûte le clocher d'Ivan Veliki ; la lavra de Saint-Alexandre Nevski est une réplique de la lavra de la Trinité Saint-Serge.

de ses deux voyages en Occident, en 1698 et en 1717, il engagea lui-même une foule de maîtres et d'ouvriers, susceptibles de remplir les fonctions d'instructeurs, de chefs d'atelier ou de chantier. Il entretenait en outre dans les principales capitales de l'Europe des résidents dont une des attributions les plus importantes était de rechercher et d'embaucher des artistes au service de la Russie.

Ces engagements se faisaient indistinctement dans tous les pays : en Allemagne, en Hollande, en France, en Italie. Mais grâce aux circonstances politiques, il se trouva que la France offrait en 1715 un terrain particulièrement favorable. La mort de Louis XIV et le désarroi qui s'ensuivit dans le monde des artistes privés de commandes facilita beaucoup la tâche des agents de « Sa Majesté Czarienne » à Paris. Pierre le Grand n'eut garde de laisser passer une pareille occasion. Il écrivait en novembre 1715 à son agent Konon Zotov que « le roi de France étant mort et son successeur très jeune, il espère que les artistes chercheront fortune en d'autres pays ; il le prie de le tenir au courant et de ne pas laisser échapper ceux qui pourraient être utiles ». — L'année suivante, son délégué Lefort réussit à faire partir toute une caravane d'artistes et d'artisans français sous la conduite de l'architecte Leblond. Cette colonie comprenait, à défaut des peintres Nattier et Oudry qui au dernier moment s'étaient dérobés, le sculpteur Pineau, le peintre Caravaque et de très nombreux artisans : ciseleurs, tapissiers, fontainiers, etc.

Rome était également un bon centre de recrutement. Le directeur de l'Académie de France à Rome, Poerson, écrivait à ce propos au directeur des Bâtiments, le duc d'Antin, le 26 avril 1718[1] : « Il y a un Moscovite à Rome qui achète des figures antiques et des tableaux pour son Prince. Il a aussi arrêté un architecte italien auquel, quoique jeune et d'un très médiocre mérite, il fait de très grands avantages. Il a tâché d'emmener quelques peintres et sculpteurs, mais jusqu'à présent il n'a pu résoudre personne à le suivre, bien qu'il leur fasse les plus belles propositions et offre de donner à Rome de bonnes cautions de tout ce qu'il promet. »

La qualité des artistes étrangers qui cédaient aux alléchantes

1. *Correspondance des Directeurs de l'Académie de France à Rome*, V, p. 142.

promesses des recruteurs moscovites laissait parfois à désirer. Les artistes en renom se méfiaient : ils redoutaient la longueur et les risques du voyage dans un pays qu'on leur dépeignait comme peu civilisé ; ils se demandaient s'ils retrouveraient à Pétersbourg l'équivalent de ce qu'ils abandonnaient à Rome ou à Paris. Ceux qui partaient étaient généralement des jeunes qui avaient leur fortune à faire ou des malchanceux qui pour une raison quelconque se trouvaient momentanément dépourvus de commandes. « Les étrangers, dit sans ambages le marquis de Custine[1], ne prêtent guère à la Russie que les hommes dont ils ne veulent pas chez eux. »

Il est certain que parmi les étrangers prêtés à la Russie, il n'y avait pas que des hommes de génie ; mais il serait fort injuste de prétendre que c'était un ramassis de non-valeurs. Les architectes Schlüter et Leblond, les sculpteurs Pineau et Rastrelli, pour ne citer que quelques noms, montrent que les choix de Pierre le Grand ou de ses agents n'étaient pas toujours malheureux.

Quoi qu'il en soit, ce qu'il importe de retenir, c'est que tous les représentants de l'art baroque en Russie, sous les règnes de Pierre le Grand et de ses successeurs immédiats, sont des *étrangers*. La proportion d'étrangers (inozemchtchina) a toujours été anormale à toutes les époques de l'art russe ; mais elle n'a jamais atteint ce degré. Il faudra attendre que ces maîtres étrangers aient formé des élèves pour qu'un art russe moderne renaisse sur les ruines de l'art russe ancien. Cette période de préparation va se prolonger jusque sous le règne de Catherine II.

1. *L'architecture.* — Lorsque Pierre le Grand, croyant n'avoir plus rien à craindre de la Suède et de son roi, l'aventureux Charles XII qu'il avait écrasé à Poltava, eut résolu de fixer sa résidence dans son cher Sankt Pieterburkh qu'il appelait son *Paradis*, il courut d'abord au plus pressé. En attendant les matériaux et les architectes, il fit construire pour son usage et celui des premiers habitants de simples maisonnettes en bois que les charpentiers russes, virtuoses de la hache, pouvaient monter à peu de frais en quelques semaines.

1. Custine, *La Russie en 1839*, I, p. 70.



RASTRELLI PÈRE. — Statue équestre de Pierre le Grand.
Bronze (17[illegible]). — (Pétersbourg.)



NICOLAS PINEAU. — BOISERIES DU CABINET DE PIERRE LE GRAND (1718).
(Palais de Peterhof.)

Pétersbourg a conservé un spécimen de ces constructions : la *maisonnette de Pierre le Grand* (domik Petra Velikavo), qui est située sur la place de la Trinité, à peu de distance de la forteresse, premier centre de la capitale. C'est une simple izba en planches dont les murs peints jouent la brique et que Catherine II fit enchâsser, comme une relique, dans une sorte d'étui en pierre. Une des pièces, au plafond bas, est convertie en chapelle. En dehors des souvenirs historiques qu'elle évoque, cette humble cabane présente le grand intérêt d'être le seul vestige des premières années de la fondation.

Les chantiers de l'Amirauté datent de la même époque : ils se composaient de simples hangars en bois, défendus par des levées de terre et surmontés d'une haute flèche pointue qu'on a reconstruite plus tard, en respectant la silhouette primitive.

Il y avait aussi d'assez nombreuses maisons en pisé (mazanki) où l'armature seule était en pans de bois, à l'imitation du « Fachwerk » de la Prusse orientale. Mais toutes ces constructions provisoires furent remplacées petit à petit par des maisons en briques recouvertes de stucages.

Pour attirer la main-d'œuvre nécessaire, Pierre le Grand ne trouva rien de mieux que d'interdire purement et simplement les constructions en briques dans tout le reste de l'Empire. « Les constructions en pierre, disait l'oukaze du 9 octobre 1714, avancent ici très lentement parce qu'il est difficile de trouver des maçons et autres artisans. En conséquence, il est interdit dans tout l'Empire, pour quelques années, de faire aucune construction en pierre, quelle qu'elle soit, sous peine de confiscation des biens et d'exil. » Tous les maçons de toutes les Russies durent donc, pour trouver du travail et du pain, se diriger vers Pétersbourg.

A partir de 1713, on vit affluer dans ce grand chantier des architectes étrangers de toutes nationalités : Italiens, Allemands, Hollandais, Français. Trois d'entre eux semblent avoir joué un rôle prépondérant : l'Italien Trezzini, l'Allemand Schlüter et le Français Leblond.

Le premier en date est Domenico Trezzini qui, comme tant d'autres artistes italiens émigrés en Russie[1], était originaire

1. Parmi les architectes russes originaires du canton du Tessin, on peut encore citer Gilardi et Rusca.

des environs de Lugano, dans la Suisse italienne. Mais malgré ses origines tessinoises, il n'était Italien qu'à demi. Avant d'émigrer à Pétersbourg, il avait travaillé longtemps à Copenhague, au service du roi de Danemark et il s'y était familiarisé avec le baroque du nord, tout imprégné, comme nous l'avons dit, d'influences hollandaises.

Ses attributions étaient très étendues. Il joua en somme le rôle de « premier architecte » de la Cour de Russie. C'est lui qui était chargé de dessiner ou d'approuver les plans des *maisons modèles* (obraztsovyé doma) que les habitants étaient tenus de construire, à proportion de leur fortune. Tous les propriétaires devaient « demander des plans à l'architecte Trezzini (brat tcherteji ot arkhitektora Trezina) ».

Son activité fut très considérable. Trois des monuments les plus importants du vieux Pétersbourg : la forteresse avec sa cathédrale Saints-Pierre et Paul, le bâtiment des Douze Collèges (l'Université actuelle) et le monastère ou lavra de Saint-Alexandre Nevski sont — en tout ou en partie — son œuvre.

La *forteresse Saint-Pierre et Saint-Paul* (Petropavlovskaïa krépost) est le berceau de Pétersbourg. Elle joue, toutes proportions gardées, dans l'histoire et la topographie de la nouvelle capitale, le même rôle que le Kreml à Moscou. Son église (Petropavlovski sobor)[1] a remplacé la vénérable cathédrale moscovite de la Dormition de la Vierge (Ouspenski sobor) comme lieu d'inhumation des tsars : c'est le Saint-Denis des tsars de la période pétersbourgeoise (Pl. 2).

Cette église funéraire est loin d'être un chef-d'œuvre. Le portail soutenu par douze colonnes toscanes et la coupole chétive font aussi piètre effet que l'intérieur du vaisseau coupé en deux par un gigantesque iconostase qui monte jusqu'à la voûte.

Le clocher que des volutes massives rattachent au corps de l'édifice s'élève à une hauteur tout à fait disproportionnée avec la petitesse de l'église. Il est vrai que cette erreur est sans doute imputable aux instructions de Pierre le Grand qui, aussi vain

1. Nous rappelons que le nom de *sobor*, cathédrale, n'a pas en Russie la même signification qu'en Occident. Une ville peut posséder plusieurs cathédrales, même si elle n'est pas résidence épiscopale, et ces cathédrales peuvent être de très petites dimensions.

que son contemporain le roi de Prusse Frédéric-Guillaume Ier lequel décréta que la tour Saint-Pierre de Berlin devrait être « aussi haute et si possible encore plus haute que la flèche de Strasbourg », tenait avant tout à ce que son clocher pétersbourgeois dépassât le célèbre clocher moscovite d'Ivan Veliki. Au reste cette flèche aiguë en charpente, disgracieuse si on la regarde de près, gagne à être vue de loin, jaillissant au-dessus des murs bas de la forteresse et accrochant à ses pans les rayons du soleil. Avec l'aiguille dorée de la tour de l'Amirauté (igla Admiralteïstva) qui lui fait pendant de l'autre côté de la Néva, elle domine le panorama de Saint-Pétersbourg et lui imprime un caractère tout à fait à part. « La flèche de Saint-Pierre et Saint-Paul, note très justement Grabar, est pour Pétersbourg ce qu'est le campanile de Saint-Marc pour Venise, le Münster pour Strasbourg ou le clocher d'Ivan Veliki pour Moscou. Supprimez-les et la physionomie de la ville change du coup. »

Cette forme de pyramide aiguë est totalement étrangère à l'art moscovite et apparaît ici pour la première fois en Russie. Comme l'indique son nom russe de *chpil* ou *chpitz* qui est emprunté à l'allemand [1], c'est dans les pays du nord qu'il faut chercher le prototype de cette sorte de clocher. Nous avons rappelé que Trezzini avait vécu longtemps à Copenhague avant de venir en Russie. Il est possible que la flèche en spirale de la Bourse de Copenhague, construite de 1610 à 1623 par Hans van Steenwinkel, lui ait inspiré le galbe de sa flèche pétersbourgeoise.

D'ailleurs le souvenir de l'architecture danoise du XVIIe siècle qui dérive de la Renaissance hollandaise se retrouve dans tous les détails de la construction de Trezzini. Son église à nef allongée coiffée d'une minuscule coupole et dominée par une haute flèche ressemble beaucoup plus à une *kirka* germanique qu'à un *sobor* russe, à un temple protestant qu'à une cathédrale orthodoxe.

Si faible que soit sa valeur artistique, ce monument mérite donc une étude attentive non seulement parce qu'il constitue un

1. L'allemand *Spitze*, pointe, a donné naissance à deux mots russes : *chpitz*, flèche, et *spitsa*, bâton pointu, dont le diminutif *spitchka* a pris le sens d'allumette.

des traits caractéristiques de la physionomie de Pétersbourg, mais parce qu'il fait date dans l'histoire de l'architecture russe : en remplaçant la coupole byzantine (glava) par une flèche à l'allemande (chpitz), il consomme la rupture de la nouvelle architecture pétersbourgeoise avec l'architecture nationale.

Le bâtiment des *douze Collèges* construit par Trezzini dans l'île de Vasili Ostrov, à l'époque où Pierre le Grand voulait en faire le centre officiel et administratif de sa capitale, était destiné comme les *Uffizi* de Florence à abriter tous les services des ministères. Cette longue bâtisse, qui se développe perpendiculairement à la Néva, est depuis le début du XIX[e] siècle affectée à l'Université. Elle a conservé son aspect primitif, à cela près qu'on a nivelé la ligne des combles, aux dépens du pittoresque. Primitivement chaque Collège, accusé par un avant-corps couronné d'un fronton à volutes, avait son toit séparé.

La *lavra de Saint-Alexandre Nevski,* que Pierre le Grand avait fondée en souvenir du prince Alexandre « Nevski », vainqueur des Suédois au bord de la Néva, afin que sa nouvelle capitale pût s'enorgueillir d'un monastère comparable à la lavra des Catacombes de Kiev et à celle de la Trinité Saint-Serge près de Moscou, aurait été sans doute l'œuvre la plus remarquable de Trezzini s'il avait pu la réaliser telle qu'il l'avait conçue. Le projet grandiose qu'il soumit en 1715 nous est connu par la gravure de Zoubov. Au centre du monastère, véritable citadelle entourée de murailles et de fossés, devait s'élever une cathédrale dont la façade semble inspirée du Gesù de Vignole et dont le haut clocher aurait été la réplique de la flèche de la forteresse. Malheureusement ce projet ne tenait pas compte de l'orientation des églises orthodoxes : la façade était tournée vers la Néva, c'est-à-dire à l'est; elle usurpait la place de l'autel. Le successeur de Trezzini, Schwertfeger, dut remanier en conséquence le plan primitif [1].

Parmi les autres architectes italiens dont les documents mentionnent le séjour à Pétersbourg, il faut citer Gaetano Chiaveri

1. Outre cette cathédrale, la lavra de Saint-Alexandre Nevski renferme dans sa vaste enceinte plusieurs églises, la résidence du métropolite, les cellules des moines, un séminaire et trois cimetières. Dans le petit musée (Drevnokhranilichtché) sont exposés les modèles d'églises de Schwertfeger et Starov.



RASTRELLI. — Le Palais d'Hiver.



RASTRELLI. — Palais de Tsarskoe Selo.



RASTRELLI. — PALAIS STROGANOV.
(Pétersbourg.)



HÔTEL VORONTSOV.
(Pétersbourg.)

qui construisit plus tard à Dresde l'église de la Cour (Hofkirche), chef-d'œuvre du style baroque, et Nicolo Michetti auquel on attribue le palais d'Ekaterinental à Revel.

Le contingent fourni par les Allemands et les peuples de race germanique : Suédois, Hollandais, l'emporte par le nombre, sinon par la qualité. Pierre le Grand qui cherchait par toute l'Europe un architecte capable de lui construire une capitale digne des « résidences des souverains étrangers », crut avoir trouvé son idéal en la personne du célèbre architecte et sculpteur berlinois Andreas Schlüter, architecte du Château Royal de Berlin, auteur de la statue équestre du Grand Électeur, qui lui était recommandé par Leibnitz. Schlüter venait précisément de tomber en disgrâce à la Cour de Berlin à la suite de l'écroulement de sa tour de la Monnaie (Münzturm). L'occasion était favorable pour l'attirer à Pétersbourg. L'agent du tsar à Berlin n'eut pas de peine à lui faire signer en 1713 un contrat qui lui reconnaissait le titre d'*Oberbaudirektor*, avec la haute main sur tous les architectes de Sa Majesté, y compris Trezzini qui était relégué au second plan.

Les espérances que Pierre le Grand fondait sur l'engagement de cet architecte, de réputation européenne, ne se justifièrent malheureusement pas. Schlüter était à cette époque un vieillard débile et chimérique. Il s'épuisa à chercher la solution du mouvement perpétuel (Perpetuum mobile) et mourut un an après son arrivée à Pétersbourg sans avoir rien construit.

Ne pouvant se résigner à admettre qu'un artiste aussi notoire avait passé un an à Pétersbourg sans y laisser de traces, Grabar s'est évertué à lui attribuer un certain nombre de constructions, ou tout au moins de projets utilisés par ses successeurs. Il a singulièrement exagéré son rôle et son influence. Tout ce qu'on peut admettre, c'est que Schlüter a peut-être remanié la petite maisonnette dans le goût hollandais, construite par Trezzini, que les Pétersbourgeois dénomment ambitieusement *palais d'été de Pierre le Grand*. Comme il a toujours été préoccupé de décoration sculpturale, on lui attribue — sans preuves — les bas-reliefs mythologiques encastrés dans les murs, et la décoration en bois sculpté de l'escalier. Il aurait

laissé des dessins pour les pavillons (lioustgaouzy)[1] et les grottes du Jardin d'Été. La tour de l'Académie des Sciences serait une réminiscence du Münzturm de Berlin. Mais ce ne sont là que des hypothèses extrêmement discutables, et mieux vaut avouer qu'il ne nous reste aucun vestige certain de l'activité de Schlüter à Pétersbourg[2].

En même temps que Schlüter, était arrivé à Pétersbourg un autre architecte allemand, Gottfried Schaedel qui y resta près de quinze ans, de 1713 à 1727, et dont l'activité fut beaucoup plus féconde. Il fut l'architecte attitré du favori de Pierre le Grand, le Prince Menchikov, qui lui confia la construction de son palais de ville, dans l'île de Vasili Ostrov, et de son palais des champs à Oranienbaum, sur le bord du golfe de Finlande.

Le palais de Vasili Ostrov, transformé en *École des Cadets,* a beaucoup souffert et ne ressemble plus que vaguement à la gravure de Zoubov; les fenêtres ont été élargies, les couronnes princières qui sommaient les pavillons latéraux ont disparu, la ligne brisée des combles a été, comme dans le bâtiment des douze Collèges, impitoyablement nivelée.

Le *palais d'Oranienbaum* est mieux conservé. Il se dresse sur une hauteur qui domine la mer. Du corps de logis central, qui était surmonté comme le palais de Pétersbourg d'une couronne princière, se détachent des galeries semi-circulaires terminées par de grands pavillons. Des terrasses étagées descendent vers le golfe relié au palais par un canal. Cette résidence d'été du tout-puissant favori était comme une réplique, à peine moins magnifique, du palais du tsar, situé non loin de là, à Peterhof[3].

Plusieurs autres architectes allemands, de second ordre, participèrent aux grands travaux de Pétersbourg. Georg Johann Mattarnovy, héritier des modèles et des plans de Schlüter, fixé à Pétersbourg de 1714 à 1719, est l'auteur du premier projet de la cathédrale Saint-Isaac et de la Bibliothèque de l'Académie des Sciences dont la tour décapitée sert d'observatoire. Theodor

1. Transcription russe de l'allemand Lusthaus.
2. Wallé, *Schlüters Wirken in Petersburg.* Berlin, 1901.
3. Après la disgrâce de Menchikov sous Pierre II, le palais d'Oranienbaum fut confisqué et devint propriété impériale. C'est là que Pierre III fut arrêté et qu'il signa son abdication.

Schwertfeger, qui resta au service de la Russie de 1716 à 1733, remplaça Trezzini dans la direction des travaux du monastère de Saint-Alexandre Nevski. La cathédrale qu'il construisit de 1720 à 1732 a été démolie en 1755. Mais nous pouvons nous en faire une idée d'après le modèle en bois conservé au Musée de la lavra et la gravure de Picard. La façade était flanquée de deux clochers dont les formes contournées rappellent les églises berninesques de Rome. C'était un curieux mélange de formes allemandes et italiennes.

A cette équipe d'architectes allemands on peut rattacher un grand artiste suédois, élève du Bernin, architecte du Palais Royal de Stockholm : Nicodème Tessin. Est-ce le même « Tessing », qui avait tracé le plan de l'église baroque de Doubrovitsy près de Moscou (1690-1704) ? Il est difficile de l'affirmer. En tout cas, il est certain que Pierre le Grand lui demanda d'établir un projet pour la cathédrale de Pétersbourg. Ce projet, conçu dans le style du Gesù de Rome, porte l'inscription suivante : « Dessin projetté sur la réquisition de Sa Majesté Impériale de la Grande Russie pour l'église cathédrale à bâtir à Saint-Pétersbourg. Inventé et ordonné par le comte de Tessin, sénateur de Suède, grand maître de la Maison du Roi et surintendant de ses bâtiments et jardins [1]. »

Les architectes hollandais dont l'influence est si visible dans la décoration des bâtiments du temps de Pierre le Grand : les pavillons de Marly et de Monplaisir à Peterhof, le petit palais en bois d'Ekaterinenhof, construit pour Catherine I[re], ne semblent pas avoir été très nombreux. Toutefois c'est le Hollandais Steven van Zwieten avec le Flamand François de Waal qui construisirent à l'embouchure de la Néva le charmant *palais Podzorny*, surmonté par une lanterne d'où Pierre le Grand se plaisait à suivre les manœuvres navales dans le golfe de Finlande. Ce petit belvédère, entouré d'eau de tous côtés, a été malheureusement détruit sous le règne de Catherine II.

Parmi tous ces architectes étrangers, on ne peut citer qu'un seul Français : Alexandre Leblond. Il est vrai qu'il était du premier mérite. C'est lui qui recueillit en 1716 la succession de

1. C'est ce même Tessin qui présenta en 1705 un plan de reconstruction du Louvre dont il remplaçait la cour carrée par une cour ronde.

Schlüter avec le titre d'*architecte général* (general arkhitektor) qui lui donnait autorité sur tous les autres architectes. Konon Zotov, l'agent du tsar à Paris, lui avait promis le logement et un traitement de 5.000 roubles, somme considérable pour l'époque [1]. Tous ces avantages lui étaient octroyés à une seule condition : c'est qu'il enseignerait son métier à des élèves russes « sans dissimulation et sans secret (bez vsiakoï skrytnosti i outaïki) ».

Il faisait d'autant mieux l'affaire du tsar qu'il était à la fois jardinier et architecte et qu'il était aussi capable de dessiner des parterres que de construire des palais. Les dessins d'un goût exquis qui illustrent *La théorie et la pratique du jardinage* de d'Argenville le père sont de lui. « Il avait fait du jardinage, écrit d'Argenville le fils dans ses *Vies des fameux architectes,* une des principales parties de ses études. Nous avons de lui des dessins de parterres qui ont été gravés et auxquels Le Nôtre ne put refuser des éloges. »

Pierre le Grand qui le vit à Pyrmont, où Zotov l'avait amené, en fut enchanté. Il le recommanda chaudement au prince Menchikov, chargé de l'accueillir à Pétersbourg en son absence : « Recevez Leblond amicalement et satisfaites à son contrat : car c'est un maître des meilleurs et une vraie merveille (priamaïa dikovinka), comme j'ai pu en peu de temps m'en assurer. En outre c'est un homme actif et intelligent et qui jouit d'un grand crédit dans les ateliers en France, de sorte que nous pouvons par son intermédiaire engager qui nous voudrons. C'est pourquoi il faut aviser tous nos architectes qu'ils devront désormais faire viser par Leblond tous les plans de constructions nouvelles et se conformer à ses instructions pour corriger, s'il en est encore temps, les anciennes (tchtoby vsê dêla, kotorya vnov natchinat boudout bez evo podpisi na tchertejakh ne stroïli, takje staroe, tchto mojno echtche, ispravit) ».

Aussitôt arrivé à Pétersbourg avec de nombreux collaborateurs français, Leblond prit en mains la direction des travaux. Il organisa la *Chancellerie des Bâtiments* (Kantseliaria stroenii) où les architectes placés sous ses ordres devaient faire approuver leurs plans et leurs comptes. Mais malgré la chaleureuse recom-

1. Ces 5.000 roubles représentent environ 45.000 roubles du temps de Nicolas II.

mandation du tsar, il se heurta à l'hostilité de Menchikov qui fit tout ce qu'il put pour contrecarrer ses projets.

La grande entreprise dont Pierre le Grand l'avait entretenu pendant leur courte entrevue aux bains de Pyrmont, était l'établissement d'un plan général de la nouvelle capitale dont le centre devait être l'île Basile ou Vasili (Vasilievski Ostrov). Cette île basse aurait été drainée, à l'exemple d'Amsterdam, par tout un système de canaux assez larges pour le passage des vaisseaux. Au centre de ce damier de canaux se coupant à angle droit se serait élevé le palais du tsar entouré de jardins. Des emplacements étaient prévus pour le palais du prince Menchikov et des principaux seigneurs de la Cour, pour les services administratifs (Bâtiment des douze Collèges), pour les institutions commerciales : Bourse, Bazar ou Gostiny Dvor, etc... (Pl. 1).

Ce projet grandiose échoua par la faute de Menchikov. Il fit creuser des canaux trop étroits pour la navigation qui ne tardèrent pas à s'envaser et qui durent être comblés. Au retour de son voyage en France, grande fut la colère de Pierre le Grand lorsqu'il vit que son favori avait « saboté » le projet de son architecte. Mais le mal était fait et d'ailleurs la population se portait sur la rive gauche de la Néva, du côté du faubourg de l'Amirauté. C'est de ce côté que la ville se développait d'un élan naturel qui devint irrésistible, du jour où les tsars fixèrent définitivement leur résidence sur la rive gauche où s'élevèrent leurs Palais d'hiver et d'été.

Le Palais d'été de Pierre le Grand n'était qu'une modeste maisonnette à la hollandaise, agréablement située au confluent de la Néva et du canal de la Fontanka[1] et entourée d'un beau jardin. Leblond reçut mission de transformer ce jardin d'été sur le modèle du parc de Versailles. Il y traça des parterres de broderie, imagina des grottes de rocailles, des cascades et des buffets d'eau. Il ne reste rien de tous ces enjolivements.

A l'exemple des souverains étrangers, le tsar voulut avoir des maisons de plaisance (ouveselitelnyé zamki) dans les environs de sa capitale et comme il aimait passionnément la mer et se plaisait

1. Ce canal est ainsi nommé parce qu'il alimentait les fontaines du Jardin d'Été.

au spectacle des évolutions de son escadre, c'est sur les bords du golfe de Finlande qu'il égrena ses résidences. Leblond fut invité à fournir des projets pour les palais et les jardins de Strêlna et de Peterhof. Ces châteaux ont été détruits ou remaniés : mais les nombreux dessins de Leblond conservés à l'Ermitage permettraient de préciser la part qui lui revient dans la construction et la décoration de ces petits Versailles du golfe de Finlande, où le souvenir du Grand Roi se trahit jusque dans l'appellation des pavillons dont l'un porte le nom imprévu de Marly (Pl. 3).

Leblond mourut prématurément de la petite vérole en 1719, trois ans après son arrivée, de sorte qu'il n'a pas pu donner à Pétersbourg toute sa mesure et qu'il y a laissé plus de projets que d'œuvres achevées. D'ailleurs si l'on excepte certaines constructions de Trezzini et de Schaedel, il ne reste que fort peu de vestiges authentiques du Pétersbourg de Pierre le Grand. On ne peut guère se rendre compte de ce passé aboli que d'après les gravures d'Alexis Zoubov qui nous a laissé un précieux panorama de Pétersbourg en 1727.

Ce qu'il faut noter avant tout, c'est la prépondérance du style hollandais, même chez des architectes d'origine italienne comme Trezzini, même dans des pavillons qui portent les noms bien français de *Monplaisir* et de *Marly*, mais qui n'ont de français que le nom. D'ailleurs la toponymie de tous les noms de lieux ou de palais baptisés par Pierre le Grand atteste ses préférences pour la civilisation germanique : Pieterburkh ou Petersburg, Peterhof[1], Oranienbaum, Schlüsselburg et Kronstadt donneraient à penser que la Russie nouvelle était une colonie hollandaise ou allemande. Le vocabulaire de mots étrangers introduits à cette époque dans la langue russe confirme cette prépondérance de l'apport germanique aux origines de la Russie pétrovienne[2].

Cette influence s'exagère encore sous les successeurs immédiats de Pierre le Grand, de 1725 à 1740. En 1733, sous le règne d'Anna Ivanovna, il y avait à l'Ecole des Cadets 237 élèves qui

1. Les Russes ne possédant pas dans leur alphabet la lettre *h* la remplacent par un *g* : de sorte que Peterhof devient dans leur langue Petergof, Stockholm Stockgolm, etc...

2. La plupart des termes de marine sont empruntés au hollandais : notamment *garane* (haven), port, *verf*, chantier, *farvater*, chenal, *kaïouta* (kajuit), cabine. L'allemand a fourni un grand nombre de termes militaires et techniques.

apprenaient la langue allemande et 51 seulement qui apprenaient le français.

Le témoignage de l'Italien Algarotti, qui écrivit ses *Lettres sur la Russie* en 1739, est très caractéristique à cet égard : « Il règne dans cette capitale une espèce d'architecture bâtarde qui tient de l'italienne, de la française et de la hollandaise ; c'est toutefois cette dernière qui domine et il ne faut pas en être surpris. Le Czar fit ses premières études en Hollande... Il paraît aussi que c'est uniquement en mémoire de la Hollande qu'il a planté des rangées d'arbres le long des rues et qu'il les a coupées de canaux. »

Si l'influence germano-hollandaise prévaut à Pétersbourg, placé dans la zone d'expansion de l'art hollandais, c'est le style baroque italien, transmis par la Pologne et l'Oukraïne, qui prédomine à Moscou. Le style dit Narychkine (Narychkinski stil), dont les monuments les plus caractéristiques sont l'église à étages de Fili et l'église Saint-Nicolas Grande Croix, se survit encore dans les premières années du XVIIIe siècle.

De 1700 à 1714, Moscou s'est enrichi de trois églises qui attestent la vitalité de ce style baroque moscovite : *l'église de Saint-Jean guerrier d'Iakimanka* (ts. Ivana Voïna na Iakimankê), *l'église de la Vierge de Tikhvine,* construite sur une des portes de l'enceinte du monastère du Don et *l'église du couvent Varsonofievski.* Tous ces édifices sont caractérisés par des frontons cintrés, parfois percés de fenêtres, des pilastres à chapiteaux composites, de lourdes volutes, des coupoles à étranglements (perekhvaty).

L'oukaze draconien de Pierre le Grand, interdisant toute construction en pierre ailleurs qu'à Pétersbourg, entraîna l'arrêt momentané de toutes les constructions moscovites.

2. *La sculpture.* — La sculpture profane apparaît en Russie sous le règne de Pierre le Grand. Mais par une bizarre inconséquence, le Tsar Réformateur, craignant sans doute de mécontenter le clergé orthodoxe, interdit les statues dans les églises. Les timides essais de sculpture religieuse en bois que nous avons signalés dans la seconde moitié du XVIIe siècle se trouvèrent donc étouffés en germe.

Si la Russie était incapable de fournir des architectes capables de construire sur les rives de la Néva une Nouvelle Amsterdam,

à plus forte raison était-elle hors d'état de fournir des sculpteurs : puisque la sculpture en ronde-bosse était à Moscou un art complètement inconnu. L'éducation des architectes était à refaire, mais celle des sculpteurs était entièrement à faire. Aussi ne s'étonnera-t-on pas que parmi les sculpteurs de l'époque pétrovienne il n'y ait pas un seul Russe. L'École de sculpteurs russes ne naîtra que dans la seconde moitié du XVIII[e] siècle, après la fondation de l'Académie des Beaux-Arts. En 1766, Catherine II ne trouvera pas encore un seul de ses sujets capable d'exécuter la statue de Pierre le Grand et sera obligée de s'adresser au Français Falconet.

Les sculpteurs de Pierre le Grand appartiennent, comme ses architectes, aux trois nations directrices de l'Europe continentale : l'Allemagne, l'Italie, la France.

La contribution de l'Allemagne est sans valeur. Schlüter était aussi célèbre comme sculpteur que comme architecte. Mais son originalité a été considérablement exagérée par les historiens d'art allemands. On a fini par s'apercevoir que sa statue tant vantée du Grand Électeur n'est qu'une réplique du Louis XIV de Girardon ; le modèle ayant été détruit à la Révolution, la copie a passé pour un original. Schlüter a-t-il fait œuvre de sculpteur à Pétersbourg ? C'est très contestable. Les sculptures en bois qui ornent l'escalier de la maison du Jardin d'Été peuvent être revendiquées avec autant de raison pour le sculpteur français Pineau.

Quant à Conrad Osner, il est difficile de le considérer comme un artiste digne de ce nom quand on a vu à la forteresse son grossier bas-relief en bois de la *porte Saint-Pierre* (Petrovskia vorota) qui figure Simon le Magicien précipité du haut des airs par l'apôtre Pierre.

L'Italie est représentée par le comte du pape Carlo Bartolomeo Rastrelli. Mais ce Florentin d'origine est à demi Français. C'est à Paris où il avait été chargé vers 1703 d'exécuter dans une chapelle de l'église Saint-Merri le monument funéraire du marquis de Pomponne [1], que l'agent du tsar vint le trouver et le

1. Claude Cochin, *La chapelle funéraire des Arnauld à Saint-Merri de Paris*, 1912. — M. Denis Roche a résumé cette étude dans un article des *Staryé Gody* intitulé : « Le monument du marquis de Pomponne par Rastrelli. »

Les écrivains du XVIII[e] siècle qui ont publié des descriptions de Paris : Germain



RASTRELLI. — Modèle du Couvent Smolny (1749).
(Pétersbourg.)

Pl. [illegible]



L'AMÉRIQUE OU LES INCAS.
Tapisserie de la Manufacture Impériale de Saint-Petersbourg (1759).
(Coll. R. Charlier.)

décida à accompagner à Pétersbourg l'architecte Leblond. Rastrelli, qui n'avait pas grand succès en France, accepta sans se faire prier les propositions de Lefort. Il s'engageait par contrat à exécuter pour Sa Majesté Tsarienne des figures en marbre et en bronze, des portraits en cire et en plâtre à la ressemblance des personnes vivantes, des décors et des machines de théâtre, d'opéra et de comédie. Cet homme universel se faisait fort également de rendre les plus grands services comme architecte et fontainier.

On lui doit toute une série de bustes qui ont une valeur documentaire de premier ordre pour l'iconographie de Pierre le Grand : un masque en plâtre moulé sur le vif qui a dû servir de modèle pour le fameux buste en cire coloriée de 1719, un buste en bronze qui était conservé au Palais d'Hiver avec le buste en marbre du prince Menchikov (Pl. 4).

Ses deux œuvres capitales sont la statue équestre en bronze de *Pierre le Grand* et la statue pédestre, également en bronze, de la tsarine *Anna Ivanovna* (1741). Après de nombreux avatars, la statue de *Pierre le Grand,* dédaignée par Catherine II qui en demanda une nouvelle à Falconet, fut dressée par Paul I[er] sur l'esplanade du Château Saint-Michel : c'est une œuvre lourde et emphatique, mais non sans puissance, qui rappelle par son allure générale la statue du Grand Électeur de Schlüter et son modèle le Louis XIV de Girardon (Pl. 5). La statue de l'*impératrice Anna Ivanovna avec son négrillon* (Imperatritsa s araptchenkom) que Fortia de Piles vit encore à la fin du XVIII[e] siècle à l'Académie des Sciences où elle était « à peu près oubliée et couverte de poussière [1] », et qui a été recueillie depuis par le Musée russe, est encore plus caractéristique du talent de cet épigone du Bernin. L'impératrice, somptueusement vêtue d'une ample robe ballonnée et d'un manteau d'hermine, une petite couronne sur la tête, tient d'une main le sceptre et tend l'autre vers le globe que lui présente un négrillon en turban. L'artiste a rendu avec un prodigieux accent de vérité la vulgarité de cette matrone replète et mafflue qu'on croit voir se pavaner en faisant la roue devant une haie de courtisans serviles. La

Brice, Piganiol de la Force jugent sévèrement ce monument aujourd'hui détruit, auquel ils reprochent une décoration surchargée.

1. *Voyage dans les pays du Nord*, III, p. 213.

fonte et le réparage du bronze, ciselé comme une orfèvrerie, attestent une remarquable virtuosité.

En même temps que Rastrelli arrivait à Pétersbourg un délicat ornemaniste français, un des créateurs et un des maîtres les plus exquis du style Régence : Nicolas Pineau [1]. Ce fut lui, suivant Blondel, qui imagina le contraste dans les ornements. Il a beaucoup travaillé en Russie où il resta non pas vingt-cinq ans, comme l'ont prétendu quelques-uns de ses biographes, mais onze ou douze ans. Beaucoup de ses œuvres, notamment les fontaines en plomb du Jardin d'Été, la décoration de l'église de la Forteresse ont disparu; d'autres que nous connaissons par ses merveilleux dessins à la sanguine du Musée Stieglitz de Pétersbourg et du Musée des Arts décoratifs de Paris sont sans doute restées à l'état de projets. Mais il suffirait à sa gloire d'avoir sculpté les lambris du *Cabinet de Pierre le Grand* au palais de Peterhof qui comptent parmi les chefs-d'œuvre de l'art décoratif français en Russie (Pl. 6).

Pineau avait emmené avec lui un certain nombre d'aides sculpteurs dont nous connaissons les noms par l'état des artistes français ayant accompagné Leblond en 1716. L'un d'eux, un certain Simon, collabora avec lui à Peterhof pour l'exécution de figures tirées des fables d'Ésope. Le malheureux revint à Paris après la mort de Pierre le Grand sans avoir pu se faire payer et quarante ans plus tard, il réclamait encore son dû à Catherine II par l'entremise de Diderot et de Falconet [2].

*
* *

3. *La peinture.* — La transformation de la peinture russe au XVIIIe siècle est peut-être encore plus profonde que celle de l'architecture. C'est presque un art nouveau qui apparaît. Les thèmes exclusivement religieux de la peinture d'icones sont

1. Biais, *Les Pineau*, Paris, 1892. — Deshairs, *Les dessins du Musée et de la Bibliothèque des Arts décoratifs*, t. I. *XVIIIe siècle. Nicolas et Dominique Pineau*, 100 pl. Paris, 1911. — D. Roche, *Risounki Nikolaïa Pino prednaznatchennyé dlia Rossii* (Les dessins de N. Pineau pour la Russie). Staryé Gody, 1913.

2. *Correspondance de Falconet avec Catherine II,* publiée par L. Réau, Paris, Champion, 1921, pp. 51 et 57.

remplacés par des sujets profanes : scènes d'histoire ancienne ou contemporaine, portraits. La technique séculaire de la détrempe sur panneau de bois est abandonnée en faveur des procédés occidentaux de la peinture à l'huile sur toile.

Mais cette transformation était préparée ou même commencée à Moscou depuis une cinquantaine d'années. Tandis que l'architecture moscovite restait fidèle à ses traditions, des peintres étrangers, appelés par le tsar Alexis, révolutionnaient par leurs audacieuses innovations les ateliers officiels de l'Oroujeïnaïa Palata. Adam Olearius raconte dans son *Voyage en Moscovie* qu'un de ces peintres étrangers : Hans Detterson, faillit provoquer une émeute parce qu'il avait suspendu dans son atelier un squelette; les pieux izographes ne concevaient pas qu'un peintre pût avoir besoin d'étudier l'anatomie du corps humain. Mais peu à peu cette propagande produisait ses effets. Malgré la résistance de l'Église orthodoxe et les décisions du concile du Stoglav, la peinture d'icones était de plus en plus battue en brèche. L'ennemi s'introduisait dans la place mal défendue. Le tsar Alexis, le patriarche Nikon lui-même faisaient peindre leur portrait par ces étrangers hérétiques. Les gravures hollandaises de la Bible de Piscator étaient démarquées par les fresquistes d'Iaroslavl. Le plus célèbre peintre russe de la fin du XVIIe siècle, Simon Ouchakov, s'évertuait vainement à réaliser un compromis entre la manière byzantine et la manière des Occidentaux : il gravait, d'après des modèles allemands ou hollandais, des eaux-fortes qui n'ont plus rien de commun avec la tradition moscovite.

Ce long travail de préparation explique que la peinture occidentale se soit acclimatée à Pétersbourg beaucoup plus facilement que la sculpture et qu'elle ait donné beaucoup plus rapidement des résultats. Il est à noter en effet que tandis que le règne de Pierre le Grand n'a produit aucun architecte et aucun sculpteur russe, on peut citer deux ou trois peintres indigènes qui, dès cette époque, ont essayé d'appliquer les leçons de leurs maîtres.

Les peintres étrangers constituent naturellement l'immense majorité. Pierre le Grand se laissa guider dans leur recrutement par des considérations plus utilitaires qu'esthétiques. Malgré son voyage à Paris sous la Régence, il semble avoir complètement

ignoré le plus grand peintre de son temps, Antoine Watteau : insensible au charme délicat des *Fêtes galantes,* il devait considérer de pareils sujets comme des futilités. Ce qui l'intéressait dans la peinture, c'étaient les portraits qu'il voulait avant tout ressemblants et les tableaux de batailles. Aux peintres qu'il s'efforçait d'attirer à Pétersbourg, il demandait avant tout d'être de véridiques portraitistes et d'adroits bataillistes. Son rêve était de trouver un Rigaud et un Van der Meulen.

Il s'en faut que toutes ses tentatives pour embaucher des peintres de renom aient réussi : les plus illustres se dérobèrent. Le Tchèque Kupetzky qu'il avait rencontré aux eaux de Carlovy Vary (Karlsbad) préféra travailler en Allemagne. Nattier qui avait fait à La Haye en 1717 les portraits de Pierre le Grand et de sa femme Catherine refusa, malgré les offres les plus engageantes, de s'expatrier. Oudry, qui avait également peint en 1717 un portrait du tsar dont il nous a laissé jusqu'à cinq esquisses différentes dans son *Livre de raison*[1], était inscrit sur la liste des artistes qui devaient partir avec Leblond; mais au dernier moment il se ravisa et préféra peindre des chiens à Paris plutôt que des princes à Saint-Pétersbourg. A défaut de Kupetzky, Pierre le Grand dut se contenter du médiocre Danhauer; déçu par Nattier et Oudry, il éleva au rang de « premier peintre » un Provençal sans génie et sans réputation.

Le Saxon Gottfried Danhauer ou Tannauer (l'orthographe de son nom est flottante), doublure de Kupetzky, n'était effectivement qu'un pis aller. C'était comme Joachim von Sandrart et la plupart des artistes allemands de cette époque, un de ces peintres éclectiques, sans personnalité bien définie, formés à l'école de Venise et des Pays-Bas. Il est représenté au Musée Russe par un *Pierre le Grand à la bataille de Poltava*, couronné par une Gloire qui plane au-dessus de sa tête, au Musée de l'Académie des Beaux-Arts par une effigie assez saisissante de *Pierre le Grand sur son lit de mort,* que certains critiques attribuent d'ailleurs à son élève Ivan Nikitine.

Le peintre officiel (pridvorny jivopisets) de la Cour de Pierre

1. Ces dessins qui appartiennent à M. E. Sommier sont dans la bibliothèque du château de Vaux. — L. Réau, *L'iconographie française de Pierre le Grand* (Gaz. des Beaux-Arts, 1922).

le Grand et de ses successeurs est le Marseillais Louis Caravaque[1]. Il arriva à Pétersbourg en 1716 avec l'architecte Leblond et le sculpteur Pineau dont il devait épouser en 1720 la belle-sœur. Il s'engageait à y rester trois ans et à y former des élèves. Mais son séjour en Russie devait se prolonger près de quarante ans, jusqu'à sa mort sous le règne d'Élisabeth, en 1754. De tous les artistes embauchés par Pierre le Grand, il est donc celui qui resta le plus longtemps à Pétersbourg. A la différence de Leblond et de Pineau qui ont surtout travaillé à Paris, la totalité de son œuvre appartient à la Russie.

Cette œuvre très abondante est d'une extrême variété[2]. Comme le sculpteur Rastrelli, Caravaque était à la Cour de Russie une sorte de Maître Jacques. Outre de nombreux portraits de Pierre le Grand et de ses filles les tsarevny Anne et Élisabeth, dont les contemporains vantent l'extrême ressemblance, il exécuta des cartons de batailles pour la Manufacture de tapisseries, un plafond au Palais d'Hiver; on lui vit même assumer les fonctions de décorateur de théâtre et de costumier (khoudojestvenny portnoï). En 1723 il proposa à Pierre le Grand la fondation d'une Académie de Peinture sur le modèle de celle de Paris : idée qui devait être reprise et réalisée plus tard à la fin du règne d'Élisabeth. En somme cet artiste de second plan a joué un rôle considérable dans la formation de l'art russe.

Parmi les peintres français qui ont travaillé à Pétersbourg sous Pierre le Grand, il faut encore mentionner Jean Pillement l'aîné qui a décoré dans le goût de Watteau un plafond du pavillon de Monplaisir dans le parc de Peterhof.

Pour faire connaître à l'Europe ses exploits, Pierre le Grand avait besoin de graveurs[3]. Il fit graver à Paris en 1722, par Nicolas de Larmessin, quatre batailles de son règne d'après les dessins qu'il avait commandés à Martin le jeune, élève de Van der Meulen. Il avait engagé à Amsterdam dès 1698 les graveurs Adrien Schoonebeck et Pierre Picard qui firent école à Pétersbourg où ils formèrent d'excellents perspectivistes. Les principales

1. Tatichtchev, *Pridvorny Jivopisets L. Karavak*. Moscou. s. d. — Veretennikov, *Pridvorny pervy moliar Karavak*. Staryé Gody, 1908.

2. Dans une supplique adressée à Pierre le Grand en 1723, il dresse lui-même la liste de ses œuvres de 1716 à 1722.

3. Rovinski, *Podrobny Slovar Rousskikh graverov*. 2 vol., Petr., 1895.

planches de Pierre Picard qui était, comme son nom l'indique, un réfugié d'origine française, sont le portrait de Pierre le Grand, son Entrée triomphale à Moscou après la bataille de Poltava et surtout la grande *Vue de Moscou* de 1715, document infiniment précieux pour étudier la topographie de la vieille capitale, telle qu'elle était avant les malencontreuses transformations du Kreml.

Une nouvelle époque commence dans l'histoire de la gravure russe avec Wortmann. Son portrait d'Anna Ivanovna d'après Caravaque (1740) n'est pas comparable aux chefs-d'œuvre de Drevet, mais il surpasse tout ce qu'on avait fait dans ce genre en Russie.

Le rêve de Pierre le Grand était que la Russie pût se passer un jour de ces instructeurs européens. En même temps qu'il engageait à Amsterdam et à Paris des artistes étrangers, à charge pour eux de former des élèves russes, il envoyait dans ces mêmes villes de jeunes artistes russes pour qu'ils se mîssent au courant des derniers progrès de l'art d'Occident. Cette institution ne devait être réglementée qu'à partir de la fondation de l'Académie des Beaux-Arts. Mais Pierre le Grand, réagissant contre le préjugé moscovite qui assimilait tout voyage à l'étranger à une désertion, fut à cet égard un précurseur.

Les premiers bénéficiaires de ces bourses de voyage furent André Matvêev et les frères Nikitine. Matvêev, qui avait accompagné le tsar en Hollande en 1717, fut confié au peintre flamand Karel de Moor, dont on connaît un beau portrait de Pierre le Grand. Les frères Nikitine se formèrent en Italie, dans les Académies de Venise et de Florence. On ne leur laissa guère le temps de montrer ce qu'ils avaient appris; car en 1732 ils furent déportés en Sibérie.

Les résultats de cette première expérience furent assez médiocres. Il faut plusieurs générations pour former des maîtres. Les toiles de Matvêev et des Nikitine, ces « incunables » de la peinture russe moderne, ne sont guère que des exercices d'apprentis. Le premier est représenté à l'Académie des Beaux-Arts par le double *portrait de l'artiste et de sa femme* qui dénote plus d'application que de science. L'œuvre la plus remarquable d'Ivan Nikitine, appointé à partir de 1720 comme maître portraitiste

(personnykh dêl master), serait le masque de *Pierre le Grand sur son lit de mort* (Piotr na smertnom odrê) ; mais c'est probablement une étude de son maître Tannauer.

*
* *

4. *L'art décoratif.* — L'influence française est plus sensible dans les arts somptuaires que dans l'architecture ou la peinture. Peut-être l'hégémonie du goût français était-elle en effet plus incontestable dans ce domaine que dans tous les autres. L'Italie pouvait nous opposer des peintres et des architectes de talent, mais elle ne possédait rien de comparable à la Manufacture des Gobelins. On sait avec quelle curiosité avide et quel émerveillement Pierre le Grand visita et revisita pendant son séjour à Paris les ateliers des Gobelins. Le Régent lui fit présent d'une magnifique suite de quatre tapisseries tissées d'après des cartons de Jouvenet.

Désireux de transplanter dans sa capitale cette industrie de luxe, le tsar fit embaucher toute une équipe de tapissiers de haute et basse-lisse dont nous avons conservé les noms. Ils voyagèrent en deux groupes, les premiers avec l'architecte Leblond, les autres avec Lefort. La Manufacture de tapisseries de Pétersbourg, fondée en 1717, est donc une véritable colonie des Gobelins[1]. Elle travaille avec un personnel français et sur des modèles français comme l'attestent les tapisseries du pavillon de Monplaisir, tissées à l'imitation de la célèbre *Tenture des Indes* de Desportes (Pl. 10).

Sous le règne de l'impératrice Anna Ivanovna, la manufacture fut transférée d'Ekaterinenkof dans un quartier plus central, près d'une rue qui prit le nom de Chpalernaïa (de *chpalera*, tapisserie). On s'efforça d'améliorer la main-d'œuvre en y joignant une école de dessin placée sous la direction du peintre français Caravaque.

Bien que les relations commerciales directes entre la France

1. Polovtsov and Chambers, *Some notes on the St-Petersburg tapestry works*, Burlington Magazine, 1919.

Cette manufacture de tapisseries, qui fut assez prospère sous Catherine II, tomba en décadence au XIX[e] siècle et fut supprimée en 18[illegible]8.

et la Russie n'aient jamais été très développées, l'importation des articles de luxe français se faisait déjà sur une vaste échelle, par l'intermédiaire de courtiers anglais et allemands. « Quant à la France, déclare en 1739 un témoin que nous avons souvent cité, l'Italien Algarotti, il y a très peu de commerce immédiat entre ces deux nations et rien n'est si rare que de voir dans ces mers un bâtiment français, ce qui n'empêche pas qu'il n'entre en Russie une quantité incroyable de denrées de France. Ce royaume retire tout l'or que les Anglais laissent à Saint-Pétersbourg par le moyen de ses vins, de ses riches étoffes, de ses galons, de ses tabatières, de ses modes et de tous ces brillants colifichets qui servent d'aliments au luxe de la Cour Czarienne. »

Cette pénétration de l'art français, encore contrebalancée sous le règne de Pierre le Grand et de ses successeurs par l'influence hollandaise à son déclin, va devenir irrésistible à partir de l'avènement d'une impératrice coquette et fastueuse, éprise de la France, de ses modes et de ses colifichets : Élisabeth Petrovna.

CHAPITRE III

L'ART ROCOCO SOUS ÉLISABETH [1]

La Révolution de 1741, qui porte sur le trône la fille de Pierre le Grand, est une révolte du sentiment national contre le joug des favoris allemands qui depuis la mort de Pierre le Grand exploitaient et grugeaient à qui mieux mieux la Russie, qu'ils se disputaient cyniquement « comme une chope de bière ». Le premier acte des grenadiers du régiment Preobrajenski qui accomplirent ce salutaire pronunciamiento fut de massacrer Munich et Ostermann et de demander à la nouvelle impératrice l'expulsion de tous les Allemands de Russie. Élisabeth ne leur accorda qu'une satisfaction partielle. Mais son avènement mit fin à la tutelle allemande.

Cependant la Russie était initiée depuis trop peu de temps à la civilisation occidentale pour pouvoir se passer d'instructeurs étrangers. La place laissée vide par les Allemands fut remplie par les Français. C'est à partir de 1741 que l'influence de la France prend définitivement le dessus. Sa langue et sa littérature, poussées par une incroyable force d'expansion, évincent dans toute l'Europe orientale la culture germanique. Nos arts et nos modes suivent les progrès de notre langue et conquièrent le même privilège d'universalité.

L'influence personnelle de l'impératrice Élisabeth ne fut pas étrangère à ce revirement. Elle avait été élevée par un précepteur français. Son père aurait voulu lui voir épouser le roi Louis XV, et bien que la Cour de Versailles lui eût fait l'affront

1. Les documents les plus importants concernant cette période ont été remis en lumière en 1912 à l'occasion de l'exposition organisée à l'Académie des Beaux-Arts de Pétersbourg sous le titre de : *Lomonosov i Elizavetinskoe vremia*.

de préférer la fille d'un roi détrôné de Pologne, elle garda toujours un faible pour ce Prince Charmant qui avait failli être son fiancé. L'ambassadeur de France La Chétardie, qui l'aida à s'emparer du trône, s'employa de son mieux à réchauffer ces tendres sentiments.

Elle aimait d'ailleurs instinctivement la France pour son élégance, pour sa grâce. Le pays d'où elle faisait venir ses bas de soie et ses falbalas ne pouvait que lui être sympathique. Dévote et coquette, elle faisait de fréquentes retraites au monastère de Saint-Serge et soupirait perpétuellement vers le calme de la vie monastique : ce qui ne l'empêchait pas de changer très souvent d'amants, d'aimer follement les bals et de suspendre un millier de toilettes dans sa garde-robe.

Dans sa chasse au plaisir, elle ne se laissait arrêter par aucun scrupule. Comme elle avait la jambe bien faite et que la mode n'était pas aux robes courtes, elle aimait beaucoup, malgré sa poitrine débordante, se déguiser en homme. Sans se soucier de l'effet parfois cruellement grotesque de ces mascarades, elle se plaisait à imposer ce travesti à son entourage. La consigne était impitoyable. A certains bals de la Cour, tous les hommes devaient paraître en robes de femme, avec de grandes jupes de baleine et toutes les femmes en habits d'homme. C'est par des divertissements de cette espèce, où la dignité des boïars était mise à une si rude épreuve, que la Cour de Russie trahissait sous son brillant vernis un fond de barbarie qui choquait les familiers, plus policés, de la Cour de Versailles.

*
* *

Il fallait créer un cadre approprié pour ces bals et ces mascarades. Le sombre décor hollandais, foncièrement bourgeois et protestant, du temps de Pierre le Grand, n'avait rien pour séduire une « barinia » voluptueuse, éprise de magnificence et de clinquant.

Élisabeth trouva l'architecte et le décorateur qui lui convenaient en la personne de Bartolomeo Rastrelli (1700-1770)[1].

1. Il signe habituellement ses plans et dessins *de Rastrelli ou de R.* La bibliothèque de l'Académie des Beaux-Arts possède un album de ses dessins originaux.

Jamais harmonie plus parfaite ne régna entre une souveraine et son maître d'œuvre. Il fut pendant les vingt années du règne d'Élisabeth ce que Lebrun avait été pour Louis XIV : le suprême ordonnateur des bâtiments. Il incarne magnifiquement le style rococo russe qu'on pourrait appeler le *style Rastrelli*.

Ce grand architecte, fils du sculpteur de Pierre Ier, s'était formé en France à l'école de Robert de Cotte et de Boffrand. Peut-être se rencontra-t-il à Paris avec Balthazar Neumann, l'architecte de la Résidence épiscopale de Würzburg. — Il se familiarisa certainement avec le style baroque et rococo de l'Europe centrale, qui se distingue du style français par la surcharge de l'ornementation, l'abus des pilastres et des cariatides : car ses constructions présentent d'évidentes analogies avec l'Amalienburg de Cuvilliès à Munich, le Zwinger de Pöppelmann à Dresde, les palais de Fischer von Erlach à Vienne. — Mais il ne faut pas négliger dans l'analyse de sa formation un troisième élément qui est l'architecture moscovite. Les couvents fortifiés de Moscou, véritables cités monastiques, laissèrent dans son imagination une impression ineffaçable.

En somme son art très complexe nous apparaît comme une synthèse de toute l'architecture baroque de son temps, depuis le Palais Rohan de Strasbourg et le Zwinger de Dresde jusqu'au Couvent des Vierges de Moscou. Mais cette synthèse est toujours originale : jamais il ne fait d'emprunts directs, pas plus à l'architecture russe ancienne qu'à l'architecture européenne contemporaine.

A partir de 1741 son nom se trouve lié à toutes les constructions importantes non seulement de Pétersbourg, mais de Moscou, de Kiev, de toute la Russie. Tous les projets devaient être contresignés par lui. Aussi le nombre des édifices — civils ou religieux — qu'il a marqués de son empreinte est-il prodigieux. Nous ne pouvons étudier que les plus importants et les plus caractéristiques : résidences impériales comme la Palais d'Hiver et Tsarskoe Selo; hôtels de l'aristocratie comme les palais Razoumovski (aujourd'hui Anitchkov), Stroganov et Vorontsov; églises et monastères comme le couvent Smolny de Pétersbourg et Saint-André de Kiev.

Le *Palais d'Hiver* [1], construit non loin des chantiers de l'Amirauté sur la rive gauche de la Néva, fait face à l'église de la Forteresse. On raconte que Louis XIV manifesta toujours une insurmontable aversion pour le château de Saint-Germain dont la situation était pourtant beaucoup plus belle que celle de Versailles, parce qu'il ne pouvait se résoudre à vivre dans un lieu d'où l'on apercevait les tours de la basilique de Saint-Denis, sépulture des rois de France. Moins pusillanimes ou moins superstitieux que le Roi Soleil, les tsars de Russie voyaient tous les matins de leurs fenêtres l'emplacement de leur tombeau.

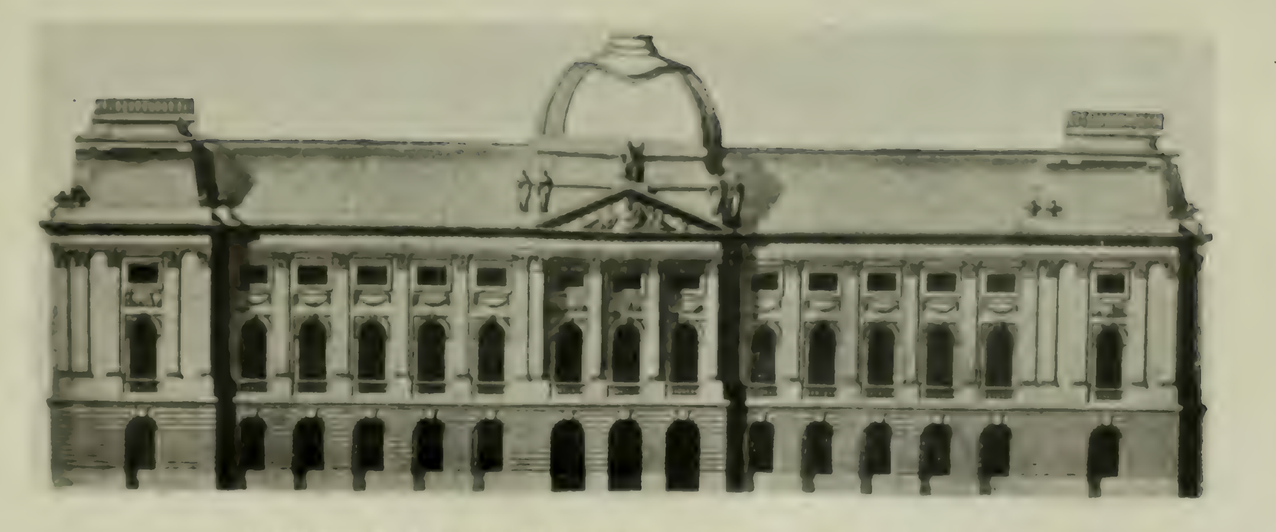
Cette énorme bâtisse qui semble enterrée comme si le sol s'était exhaussé autour d'elle, est d'une lourdeur et d'une monotonie que ne suffisent pas à pallier les saillies des avant-corps, la superposition de deux ordres de colonnes, les unes ioniques, les autres corinthiennes et la balustrade de l'attique garnie de tout un peuple gesticulant de statues. La coloration actuelle des façades peintes en rouge foncé est très désavantageuse : ce badigeon uniforme supprime les jeux d'ombres et de lumières. Les colonnes et les sculptures devaient se détacher en blanc sur un fond vert d'eau ou bleu turquoise (Pl. 7).

On ne peut guère juger de la décoration intérieure, car elle a été entièrement refaite par Stasov sous Nicolas Ier après l'incendie de 1838, et le saccage du palais en 1917, lors de la Révolution bolcheviste, a achevé de la dénaturer. Toutefois l'escalier du Jourdain (Iordanskaïa lêstnitsa), par où les tsars descendaient pour procéder à la cérémonie du Baptême des eaux de la Néva, a conservé son aspect primitif.

Le *palais de Tsarskoe Selo* [2], résidence favorite de l'impératrice Élisabeth, a moins souffert des destructions et des restaurations. Toutes les maisons de plaisance de Pierre le Grand : Podzorny, Strêlna, Ekaterinenhof et Peterhof étaient situées au bord de la mer (na vzmoriê), en bordure du golfe de Finlande. Élisabeth qui n'avait pas hérité des goûts maritimes de son père, préféra une résidence terrienne, sur une colline boisée dominant

1. Le Palais d'été d'Élisabeth, qui était construit en bois à l'extrémité du Jardin d'Été, a été démoli par Paul Ier pour faire place au Château Saint-Michel.

2. Al. Benois, *Tsarskoe Selo v tsarstvovanié Imperatritsy Elisavety Petrovny* (Tsarskoe Selo sous le règne de l'impératrice Élisabeth Petrovna). Petr., 1910.



JACQUES FRANÇOIS BLONDEL. — Projet pour une Académie des Beaux-Arts a Moscou. (1756.)



VALLIN DE LA MOTHE. — Projet de l'Académie des Beaux-Arts de Saint-Pétersbourg. (1765.)



VALLIN DE LA MOTHE. — L'Académie des Beaux-Arts (1765-1772).
(Pétersbourg.)



VALLIN DE LA MOTHE. — La Nouvelle Hollande (1765).
(Pétersbourg.)

les marécages de Pétersbourg, où elle était assurée de trouver un air pur et une eau saine.

Avant la conquête russe, l'emplacement de ce palais était occupé par une ferme qui portait en finnois le nom caractéristique de Saari mojs (lieu élevé) : les Russes transformèrent cette appellation en *Sarskoe Selo*. Un peu plus tard, Pierre le Grand ayant offert ce domaine à sa femme l'impératrice Catherine, Sarskoe Selo devint par un jeu de mots tout naturel, en changeant simplement la consonne initiale, *Tsarskoe Selo :* le Village impérial [1].

Le palais de Rastrelli est le troisième construit sur cette hauteur. Catherine Ire avait fait élever par l'architecte allemand Braunstein un premier château, assez modeste, entouré d'un jardin tracé dans le goût hollandais. — A sa mort le domaine passa à sa fille Élisabeth qui, aussitôt après son avènement, voulut en faire une sorte de Versailles. Elle s'adressa d'abord à l'architecte Kvasov qui en 1744 ajouta deux ailes au château. Mais ces remaniements ne pouvaient suffire à la longue à l'impératrice qui voulait pour ses fêtes plus d'espace et plus d'éclat. A partir de 1752, c'est une reconstruction totale qu'elle demande à Rastrelli (Pl. 7).

Rastrelli « le Magnifique » se donna fiévreusement à cette tâche grandiose. Le palais surélevé, précédé de communs décrivant une « circonférence » autour de la cour d'honneur, fut encadré à droite et à gauche de deux coupoles symétriques ; il étincelait de loin comme une montagne d'or avec sa balustrade ornée de statues et de vases dorés.

L'escalier de parade, par où l'on accédait dans l'intérieur du palais, fut logé ingénieusement à l'extrémité gauche, du côté de la chapelle : de sorte qu'avant d'arriver à la salle du Trône et aux appartements privés de l'Impératrice, il fallait traverser une imposante enfilade de salons dont l'un, rivalisant avec la Galerie des Glaces de Versailles, était de proportions gigantesques

Cette *Grande Galerie*, qui s'éclairait de deux côtés, sur la cour d'honneur et le jardin, était la salle la plus remarquable du palais. Elle était ornée de magnifiques glaces commandées à l'étranger (iz za moria) dans lesquelles se reflétaient les soirs

1. Toutefois la forme Sarskoe se rencontre encore en 1808 dans des actes officiels.

de fêtes 56 girandoles à 696 lumières. L'effet de cette illumination devait être féerique. Le plafond primitif du décorateur Valeriani a été malheureusement détruit et remplacé par de ridicules allégories d'un barbouilleur italien qui eut l'idée saugrenue de symboliser, dans ce décor XVIIIe siècle, le commerce par une locomotive.

Le *Salon chinois* avait un plafond du peintre français Develly qui remplaça Le Lorrain à l'Académie des Beaux-Arts. On sait que la chinoiserie (Kitaïchtchina) était très à la mode au XVIIIe siècle et particulièrement en Russie où de nombreuses caravanes apportaient tous les ans des curiosités et des objets d'art de l'Asie.

Le *Salon d'ambre* (Iantarnaïa komnata) est la pièce la plus populaire du palais. Les plaques d'ambre qui la tapissent avaient été données à Pierre le Grand par le roi de Prusse Frédéric-Guillaume Ier, qui s'estima heureux de recevoir en échange 55 grenadiers de la plus grande taille. Ces panneaux, sculptés vers 1709 par un maître de Danzig, furent d'abord montés dans un cabinet du Palais d'Hiver. C'est seulement en 1755 qu'ils furent transportés à Tsarskoe et mis en place sous la direction de Rastrelli qui les compartit de pilastres en glaces. L'effet de ce revêtement d'un jaune transparent comme le miel est, à vrai dire, plus curieux qu'artistique.

La *Galerie de tableaux* (Kartinny zal) a conservé l'aspect des anciennes collections où les peintures, séparées seulement par des baguettes dorées, formaient une sorte de mosaïque. Il est assez difficile de démêler dans ce chaos les œuvres de valeur. On y distingue cependant quelques bons ouvrages de l'École française : un tableau de Blanchard, un autre de Martin le jeune représentant la bataille de Poltava, et surtout un grand et remarquable portrait de famille du Polonais Schultz de Danzig, formé en France où il avait peint un tableau d'autel pour Saint-Germain-des-Prés.

Ce très bel ensemble décoratif qui marque l'apogée du style rococo russe n'a malheureusement pas été respecté par les successeurs d'Élisabeth. L'impératrice Catherine II, dont le goût était plus sévère que celui de la fille de Pierre le Grand, fit enlever les statues dorées de la balustrade de l'attique et

éteindre tous les ornements des façades dont la dorure fut remplacée par un badigeon plus discret, mais un peu terne, de couleur bronze. Enfin elle se fit construire à l'extrémité de droite une annexe en style pompéien avec une galerie couverte et une rampe descendant en pente douce vers le jardin qui rompent l'équilibre de la construction et en altèrent l'unité.

Le goût classique de la fin du XVIIIe siècle et du commencement du XIXe siècle se détournait de ce style surchargé, ostentatoire, qui faisait les délices d'Élisabeth. Un voyageur anglais, Clarke [1], traduit l'opinion générale de ses contemporains lorsqu'il écrit : « La façade de ce palais est entièrement ornée avec le goût le plus barbare de colonnes, de pilastres, de cariatides placées entre les fenêtres... L'intérieur est un mélange de barbarie et de magnificence... L'ambre qui tapisse une des pièces eût été beaucoup mieux employé à confectionner des pipes turques. »

Les « fabriques » semées dans le parc ont conservé mieux que le Grand Palais [2] leur charme d'antan. Si le pavillon de Monbijou a malheureusement disparu, l'*Ermitage*, décoré par Valeriani, est resté intact; il possédait comme les retraites intimes de Louis XV et de Mme de Pompadour : le *Petit Château* de Choisy-le-Roi et le *Petit Trianon* de Versailles, une table volante qui par un mécanisme secret permettait de monter les plats tout préparés dans un cabinet particulier où les amoureux étaient à l'abri de l'espionnage et des indiscrétions des valets. La *Grotte*, située au bord de l'étang, rappelle par ses colonnes baguées le beau portail du Palais Rohan à Strasbourg; Catherine II en fit un Musée de sculpture où elle logea le *Voltaire* de Houdon (Pl. 15).

Bien qu'Élisabeth ait un peu délaissé *Peterhof*, elle fit remanier par Rastrelli, dans un goût plus riche, certaines parties du château construit par Leblond. La Salle des Marchands, surchargée de dorures, et surtout le *Cabinet des Modes et des Grâces*, décoré de charmants panneaux rocaille du sculpteur français Rolland et de portraits des plus jolies femmes de la Cour par

1. Clarke, *Voyage en Russie*. Trad. française, Paris, 1812.

2. C'est depuis la fin du XVIIIe siècle qu'on le désigne sous le nom de Grand Palais (Bolchoï dvorets) pour le distinguer du Palais Alexandre (Alexandrovski dvorets) que Catherine II fit construire à Tsarskoe Selo pour son petit-fils.

l'Italien Rotari, sont de parfaits spécimens du style rococo.

Parmi les résidences de grands seigneurs, à peine inférieures en magnificence aux résidences impériales, celles qui font le plus d'honneur à Rastrelli sont le *palais Anitchkov,* construit à l'angle de la Perspective Nevski et du canal de la Fontanka pour l'un des amants de l'impératrice, un chantre dont elle fit un hetman, l'Oukraïnien Razoumovski ; le *palais Vorontsov* [1], aujourd'hui badigeonné en rouge comme le Palais d'Hiver, mais qui était primitivement peint en deux tons, et surtout le magnifique *palais Stroganov,* au coin de la Perspective Nevski et du canal de la Moïka. Il est regrettable qu'on l'ait badigeonné lui aussi d'un enduit uniforme d'un rouge foncé alors que la couleur primitive était en deux tons : blanc et orange clair. Mais les belles proportions des colonnes, la richesse sans lourdeur de la décoration font de cet hôtel seigneurial l'égal des plus beaux palais « baroques » de Prague et de Vienne (Pl. 8).

Rastrelli est aussi un maître dans le domaine de l'architecture religieuse qu'il a complètement renouvelée. Nous avons vu que les premières églises à l'européenne du temps de Pierre le Grand : l'église de la Forteresse par exemple, avaient un caractère de sévérité maussade qui rappelait plus les temples protestants de la Hollande que les cathédrales catholiques. La piété coquette et douillette d'Élisabeth réclamait d'autres sanctuaires. Rastrelli va donc emprunter ses modèles aux églises jésuites d'Occident dont la pompe convient beaucoup mieux que l'austérité protestante au rituel orthodoxe. Mais en « catholicisant » les églises russes, il leur restitue en même temps leur caractère national. Renonçant aux flèches aiguës du type de la forteresse et de l'Amirauté qui étaient complètement étrangères à la tradition russe, il revient à la tradition séculaire des cinq coupoles dorées arrondissant leurs dômes au-dessus des bras de la croix.

Son chef-d'œuvre eût été probablement le *Couvent Smolny* [2] construit dans une boucle de la Néva pour l'impératrice Élisabeth qui, sur la fin de sa vie, songeait à s'y retirer pour faire pénitence. Malheureusement le modèle grandiose conservé à

1. Il était affecté avant la Révolution au Corps des Pages.

2. Ce nom de Smolny viendrait de la poix (smola) qu'on y tirait autrefois de la résine des sapins pour calfater les vaisseaux de l'Amirauté.

RINALDI. — Le Palais de marbre. (1768-1785.)
(Pétersbourg.)



RINALDI. — Château de Gatchina. (1766-1777.)



CAMERON. — Le salon vert.
(Palais de Tsarskoe Selo.)

l'Académie des Beaux-Arts n'a été que partiellement exécuté. Le haut campanile, qui devait dominer l'église à cinq coupoles et les bâtiments conventuels, est resté à l'état de projet. L'église elle-même ne fut achevée que longtemps après la mort de Rastrelli avec d'importantes modifications. Catherine II y fit adjoindre de majestueux bâtiments en style classique destinés à abriter l'Institut de jeunes filles nobles qu'elle fonda sur le modèle du Saint-Cyr de M[me] de Maintenon. Le rêve de Rastrelli a donc été mutilé et son œuvre n'a pas été plus respectée à Smolny qu'à Tsarskoe Selo. Mais telle quelle, elle évoque encore magnifiquement ces grands couvents moscovites, véritables cités monastiques éparpillant leurs églises et leurs cellules dans un vaste enclos fortifié : le Couvent des Vierges par exemple ou encore la Trinité Saint-Serge où Élisabeth aimait tant faire retraite entre deux péchés. Rien ne fait mieux saisir l'évolution de l'art pétersbourgeois que la comparaison des deux couvents fondés à quarante ans d'intervalle sur les bords de la Néva par Pierre le Grand et par sa fille : le couvent baroque de Saint-Alexandre Nevski et l'abbaye rococo de Smolny (Pl. 9).

L'église *Saint-André de Kiev*[1] qui date à peu près de la même époque — la première pierre fut posée par l'impératrice Élisabeth en 1744 et la consécration eut lieu en 1767 — est loin d'avoir l'ampleur du couvent Smolny ; mais elle l'emporte par le pittoresque de sa situation. Perchée sur une haute colline dominant la large nappe du Dnêpr, elle se détache comme une statue sur un piédestal. De la terrasse qui l'entoure on découvre une vue admirable. Tout en bas s'allonge le Podol, le quartier commerçant de Kiev et par delà le fleuve qui contourne la falaise rocheuse du Couvent des Catacombes, s'étend la steppe infinie.

Rien n'est plus harmonieux que la silhouette légère de cette église coiffée d'une coupole accostée de quatre lanternons. Elle est peinte tout entière de couleurs claires et riantes. Rastrelli avait prescrit de détacher les ornements en blanc sur un fond vert (krasit grount zelenoïou, a ornamenty béloï kraskoï). L'intérieur blanc et or est luxueusement décoré ; sans le haut ico-

1. On sait que l'apôtre saint André, qui aurait été soi-disant martyrisé en Scythie, est le patron de la Russie. D'après le chroniqueur Nestor, il aurait planté une croix sur l'emplacement de Kiev et predit la grandeur future de cette cité.

nostase qui masque le sanctuaire, on se croirait dans une de ces coquettes églises jésuites où la religion se fait trop aimable et qui semblent faites pour tout, sauf pour la prière.

Il est certain que, malgré sa dévorante activité, Rastrelli ne put pas exécuter à lui seul tant de constructions de cette importance. Il était entouré d'une pléiade d'élèves qui travaillaient sous sa direction. Mais il est à noter que ces élèves sont Russes. C'est à lui que revient le mérite d'avoir formé les premiers architectes indigènes de la période pétersbourgeoise.

Le mieux doué de ces disciples était Sava[1] Tchevakinski qui a construit à Pétersbourg la charmante église *Saint-Nicolas des Marins* (Tserkov Nikoly Morskovo) dont l'élégant campanile se mire dans l'eau dormante d'un canal.

A Moscou, le prince Dmitri Vasilievitch Oukhtomski joue, toutes proportions gardées, le même rôle que Rastrelli à Pétersbourg. Sa première œuvre, la *Porte Rouge* (Krasnya Vorota) n'est que la reproduction en pierre d'une des quatre portes triomphales, en bois peint à l'imitation de marbre, élevées à l'occasion du couronnement de l'impératrice Élisabeth. Le *clocher de la lavra de la Trinité Saint-Serge* qu'il construisit d'après un projet de Rastrelli a un caractère assez provincial et rappelle fâcheusement les jouets en bois sculpté des koustari. Oukhtomski est plus intéressant par son influence que par son talent. Il a fondé une véritable école d'architectes d'où sortirent les meilleurs maîtres russes du règne de Catherine II : Kokorinov, Bajenov et Kazakov[2].

En somme de l'étude de tous les édifices construits ou inspirés par Rastrelli se dégage la physionomie d'un artiste vraiment créateur, doué des qualités les plus rares : une imagination féconde, un sens délicat des proportions, du groupement et de l'équilibre des masses qui l'égalent aux plus grands architectes de l'Europe centrale et occidentale. Mais il faut surtout lui savoir gré d'avoir su accommoder aux traditions moscovites ce style

1. Saint Sava (Sabbas) est le patron des Iougo-Slaves.

2. Il est assez intéressant de noter la liste des livres indispensables pour l'instruction des architectes qu'Oukhtomski demande en 1751 au Sénat. Cette liste comprend entre Vitruve et les théoriciens italiens de la Renaissance : Serlio, Palladio et Vignole, le Français D'Aviler, et l'Allemand Paul Decker dont une gravure, publiée en 1713 dans l'*Architectura civilis*, semble avoir servi de modèle pour la Porte Rouge.

rococo qui régnait dans l'Europe entière. Le baroque pétersbourgeois du temps de Pierre le Grand est dépourvu de toute couleur locale. Au contraire le rococo russe, Élizabéthain ou Rastrellien, se distingue très nettement du rococo français ou allemand par l'ampleur colossale des proportions (Palais d'Hiver, Tsarskoe Selo, Smolny), par le rétablissement des coupoles dans l'architecture religieuse, par le bariolage des façades (raskraska). Il faut insister particulièrement sur cette polychromie, en deux ou trois tons, par laquelle l'architecture pétersbourgeoise, même de style classique, se rattache à l'architecture moscovite. La construction en briques recouvertes d'un enduit exigeait ces badigeons qu'il faut d'ailleurs rafraîchir presque tous les étés. Les architectes russes et notamment Rastrelli ont su en tirer un parti très heureux. Rien de plus frais et de plus coquet que le fond bleu turquoise du couvent Smolny sur lequel se détachent des pilastres blancs aux chapiteaux bronzés. La plupart des palais de Pétersbourg qu'on a réchampis d'une couleur officielle : rouge sang de bœuf ou lie de vin, gagneraient infiniment à la restitution de cette délicate polychromie qui accuse l'armature des édifices et chante délicieusement sous le soleil comme sous la neige.

Abondance et surcharge des ornements, polychromie des façades, dorure des coupoles et des iconostases : tout concourt à donner aux créations de Rastrelli un air de faste (pychnost), qui éblouissait Élisabeth et sa Cour, mais dont la redondance et le clinquant devaient choquer les contemporains plus affinés de Catherine II.

*
* *

De la plastique sous le règne d'Élisabeth, il n'y a presque rien à dire. C'est une sculpture purement décorative qui est entièrement subordonnée à l'architecture. Rastrelli père continue à produire : mais il appartient à une génération déjà dépassée. Les sculpteurs les plus représentatifs de l'époque Élizabéthaine sont l'Allemand Duncker, l'auteur des lourdes cariatides de Tsarskoe Selo, et le Français Louis Rolland qui continue au palais de Peterhof la tradition de Nicolas Pineau.

La peinture est également le monopole presque exclusif des étrangers [1].

L'Italie délègue à Pétersbourg le comte Pietro Rotari de Vérone et Stefano Torelli de Bologne, élèves tous les deux du décorateur napolitain Francesco Solimena. Rotari peupla le *Cabinet des Modes et des Grâces* du palais de Peterhof de trois cents portraits des plus jolies femmes de la Cour d'Élisabeth : comme il ne passa que cinq années en Russie, de 1757 à 1762, il est probable qu'il se fit aider par ses élèves russes, et en particulier par Rokotov. Ces « Rotarievskia golovki » ne sont que d'aimables têtes de poupées, à peine individualisées : mais elles ont une grâce souriante qui compense un peu leur banale uniformité. Torelli, venu un peu plus tard en Russie sur l'invitation du comte Chouvalov qui le fit nommer professeur à l'Académie, décora le Palais Chinois d'Oranienbaum et glorifia *Catherine II sous les traits de Minerve protectrice des Arts* [2]. Les décorations de théâtre de Valeriani méritent également d'être signalées.

L'École allemande est représentée honorablement, sinon brillamment, par les frères Grooth : l'un portraitiste, le second animalier et peintre de natures mortes.

A la fin du règne d'Élisabeth, Italiens et Allemands sont éclipsés ou évincés par les nombreux Français qui affluent à Pétersbourg : les uns comme professeurs à l'Académie des Beaux-Arts (c'est le cas de Joseph Le Lorrain et de Lagrenée), les autres, comme Tocqué, appelés par la souveraine pour faire son portrait ; d'autres enfin, comme J.-B. Le Prince, venus sans fonction officielle et sans engagement, à leurs risques et périls. Lagrenée et Tocqué ont exercé une action considérable, que nous aurons à définir par la suite, sur l'École russe de peinture d'histoire et de portrait. Mais le plus intéressant à notre point de vue de tous ces artistes est J.-B. Le Prince [3] ; car c'est le

1. Baron N. Wrangel, *Inostrantsy v Rossii* (Les étrangers en Russie). Staryé Gody, 1912.

2. *Correspondance de Falconet avec Catherine II*. Ed. Réau, p. 123.

3. L. Réau, *Rousskia Krestiny Leprinsa* (Staryé Gody, 1914). — *L'exotisme russe dans l'œuvre de J.-B. Le Prince* (Gaz. des Beaux-Arts, 1921). Nous avons reproduit dans ces deux Revues le *Baptême russe* de Le Prince dont la vraie place serait au Musée du Louvre.

seul qui soit sorti du milieu cosmopolite et banal de Pétersbourg pour observer la Russie provinciale et rurale, dans la diversité de ses mœurs et de ses coutumes. De ses pérégrinations en Russie, il a rapporté la matière d'une quantité de tableaux, de cartons de tapisserie, de « cahiers gravés » qui ont popularisé en France l'exotisme russe. Son morceau de réception à l'Académie : le *Baptême russe*, exilé dans un couloir ténébreux du Ministère de la Justice, fait date à la fois dans l'histoire des relations artistiques entre la France et la Russie puisque c'est le premier tableau à sujet russe qui ait été peint en France et dans l'histoire de l'art russe : car c'est le point de départ de la peinture de genre (rousski byt) qui va se développer à Pétersbourg dans la première moitié du XIXe siècle, avec Orlowski, Venetsianov et Fedotov. Il a fallu qu'un peintre français vint en Russie à la fin du règne d'Élisabeth pour apprendre aux Russes à regarder leur propre pays.

*
* *

L'art décoratif s'alimente surtout d'objets importés de l'étranger.

Parmi les industries déjà pratiquées dans la vieille Russie, l'une des plus florissantes est celle de *l'orfèvrerie*. Le style surchargé et biscornu, que les orfèvres d'Augsbourg avaient au XVIIe siècle propagé dans l'Europe entière, garde encore son prestige. Mais là comme partout le goût français se substitue au goût allemand. Pour récompenser le général prince Soltykov qui avait battu le roi de Prusse Frédéric II à la bataille de Künersdorf, Élisabeth commanda un magnifique service d'argenterie à François-Thomas Germain[1]. Les gazettes du temps parlent avec admiration de ces pots à oille en forme de vases antiques « dont les milieux sont chargés de l'écusson de Moscovie en relief », de ces grandes salières ingénieusement décorées de groupes représentant les travaux des salines. Mais la merveille était le surtout d'argenterie composé d'un groupe de Bacchus

1. G. Bapst, *Les Germain*. Paris, 1887. — Baron Fœlkersam, *Opis serebra dvora Ego Imp. Velitchestva*. Petr., 1907. — L. Réau, *E. M. Falconet*. Paris, 1922.

et l'Amour entre deux figures d'enfants. G. Bapst avait attribué ces charmants groupes d'enfants à Pigalle. Nous avons récemment démontré qu'il fallait restituer ces chefs-d'œuvre de l'orfèvrerie française du XVIII[e] siècle à Falconet dont Germain — nous dit un contemporain — avait fait choix « pour l'exécution des modèles de toutes les figures dans ce surtout ».

L'orfèvrerie russe de style rococo doit être étudiée principalement dans les revêtements d'icones en métal doré (tchekanka riz) qui ont été très en faveur à cette époque.

Pour l'art de la médaille, la Russie est également tributaire de la France. C'est à Duvivier et à Roettiers que s'adressent les Galitzine et les Troubetzki pour faire frapper des médailles commémoratives ou des jetons. Parmi les médailleurs étrangers établis à Pétersbourg sous le règne d'Élisabeth, le plus remarquable est Jacques Dassier (1676-1763)[1].

Élisabeth, continuant la politique paternelle, s'efforça d'acclimater à Pétersbourg de nouvelles industries d'art et notamment celle de la *porcelaine*. Si la fondation de la Manufacture de tapisseries sur le modèle des Gobelins est l'œuvre de son père, elle peut revendiquer l'honneur d'avoir créé la Manufacture impériale de porcelaines qui allait s'efforcer de rivaliser avec Meissen et Sèvres[2].

Avant Pierre le Grand, la céramique russe avait un caractère strictement utilitaire : elle se bornait à la fabrication de briques, de tuiles, de carreaux émaillés (izrazets, kaflia) dont on se servait pour la décoration des poêles et même, comme à Moscou et à Iaroslavl, pour le revêtement des façades. Au commencement du XVIII[e] siècle, on importait par grandes quantités des porcelaines chinoises, des faïences de Rouen et de Delft. Pierre le Grand essaya d'embaucher des spécialistes étrangers pour introduire cette industrie en Russie : il parvint à s'assurer les services du Hollandais Pieter Eggebrecht qui arriva en 1718 à Pétersbourg. Plus tard le gouvernement russe fit des tentatives répétées pour acheter ou dérober le secret de la porcelaine chinoise.

1. Grand-duc Georges Mikhaïlovitch, *Monety Elisavety*.

2. Baron von Wolf, *Imperatorski farforovy zavod*. Petr., 1906. Publication officielle éditée par la Direction des Manufactures Impériales.

Mais c'est seulement sous Élisabeth que ces efforts devaient boutir à un résultat. La *Manufacture Impériale de porcelaines* Imperatorski farforovy zavod) fut construite sur les bords de a Néva en 1744, douze ans avant l'établissement de la Manuacture de Sèvres qui succédait, il est vrai, à Vincennes, et les remiers essais de porcelaine russe par Vinogradov datent de 745. Ainsi l'art de la porcelaine patronné en France par une naîtresse royale, la marquise de Pompadour, fut introduit en Russie par une impératrice. Est-ce là une coïncidence fortuite ou ne faut-il pas croire plutôt à de secrètes affinités entre cet art précieux et le goût féminin ?

LIVRE II

L'ART ACADÉMIQUE (1758-1840)

CHAPITRE PREMIER

LA FONDATION DE L'ACADÉMIE DES BEAUX-ARTS

La fondation de l'Académie des Beaux-Arts de Saint-Pétersbourg, principal foyer de l'influence française en Russie, se place pendant les dernières années du règne d'Elisabeth, en 1758; mais son organisation définitive ne date que du début du règne de Catherine II, en 1764.

Les origines de cette institution — comme de presque toutes les œuvres de civilisation en Russie — remontent d'ailleurs beaucoup plus loin, jusqu'au Tsar Réformateur. C'est Pierre le Grand qui le premier conçut le plan d'une *Académie des Sciences* (Akademia Naouk) réalisé par sa femme Catherine Ire, et celui d'une *Académie des Arts* (Akademia Iskousstv) qui ne devait être réalisé que longtemps après par sa fille Élisabeth.

La Russie était très en retard au point de vue de l'organisation de l'enseignement artistique. L'Italie et la France lui avaient depuis plus d'un siècle frayé la voie. C'est en 1600 que la première Académie des Beaux-Arts avait été ouverte à Bologne. Sur l'initiative de l'Italien Mazarin, une Académie Royale de Peinture et de Sculpture avait été fondée à Paris en 1648 et cet exemple avait été suivi par presque toutes les capitales de l'Europe, notamment par Berlin et Vienne.

Pétersbourg n'avait rien à opposer à ces centres d'enseigne-



LA GROTTE.



LA COLONNE DE TCHESMÉ.

PARC DE TSARSKOÉ SELO.



CAMERON. — Palais de Pavlovsk (1782-1785).



ROSSI. — Le Palais Michel (1819-1825).
(Pétersbourg.)

ment qu'on croyait alors indispensables aux progrès des Arts. L'Oroujeïnaïa Palata de Moscou, qu'on assimile parfois à ces Académies, était plutôt une colonie d'ateliers du type des Gobelins. Le comte Ivan Chouvalov, conseiller artistique de l'impératrice Élisabeth, avait d'abord proposé d'ouvrir une Académie à Moscou. Les plans de cette *Académie du Nord* furent demandés en 1756 à l'architecte français J. F. Blondel. Mais les artistes étrangers qui avaient été pressentis pour distribuer l'enseignement aux élèves ne se souciaient guère d'être exilés dans une capitale détrônée, loin de la Cour dont ils attendaient des commandes et des faveurs. Élisabeth consentit à exaucer leurs désirs et décida finalement que l'Académie du Nord aurait son siège à Pétersbourg.

* * *

Les statuts du nouvel institut, tels qu'ils furent définitivement fixés par Betzki en 1764, étaient presque littéralement calqués sur ceux de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture de Paris. La seule différence appréciable était que l'Académie Impériale de Pétersbourg englobait aussi l'Académie d'Architecture qui avait en France une existence distincte. Mais le recrutement des élèves, que Betzki proposait toutefois de puiser dans les hospices d'enfants trouvés dont il avait la direction, et la hiérarchie des professeurs étaient réglementés d'après les mêmes principes. Après avoir terminé ses études, chaque artiste devait, pour être *agréé* (naznatchenni), présenter plusieurs morceaux d'agrément parmi lesquels le jury choisissait l'ouvrage qui devait devenir le morceau de réception et lui permettre d'être promu au rang d'*académicien* (akademik). Les différents degrés de la hiérarchie académique étaient comme en France les grades d'adjoint à professeur, de professeur, d'adjoint à recteur, de recteur. En dehors du personnel enseignant, il y avait place pour des associés libres honoraires (volny potchetny obchtchnik) qui se recrutaient parmi les artistes étrangers. La haute direction de l'Académie était dévolue à un chancelier, qui fut pendant presque tout le règne de Catherine II le général Betzki, bâtard d'un prince Troubetzki, qui lui céda, suivant l'usage, l'arrière-train

de son nom[1]. Les affaires courantes, les procès-verbaux des séances et la correspondance étaient confiés à un secrétaire perpétuel.

Le personnel enseignant, du moins à l'origine de la fondation, se composait exclusivement et pour cause de maîtres étrangers et ces étrangers étaient en majorité des Français. Les premiers professeurs d'architecture, de sculpture, de peinture furent Vallin de La Mothe, Gillet, Le Lorrain et Lagrenée. Quelques-uns d'entre eux occupèrent leur chaire et leur atelier pendant de nombreuses années et contribuèrent à imprimer à l'enseignement un caractère purement français.

Cette emprise de l'art français sur les jeunes artistes russes était encore renforcée par l'institution des bourses de voyage à l'étranger (zagranitchnya komandirovki). A l'issue de leurs études, les artistes médaillés recevaient une pension pour aller se perfectionner pendant quatre ans dans les pays étrangers et la plupart se dirigeaient vers Paris[2]. On peut dire que presque tous les artistes russes de quelque valeur de la seconde moitié du XVIIIe siècle, depuis Bajenov et Losenko jusqu'à Zakharov et Kozlovski, sont passés par les ateliers parisiens : ils ont donc subi une double initiation française, à Pétersbourg et à Paris. Quand ils rentraient chez eux après ce long stage, ils se sentaient Français jusqu'aux moelles.

Sans doute la discipline française était excellente pour enseigner aux jeunes artistes russes la technique de leur art et il faut bien commencer par apprendre son métier. Mais cette éducation dans une Académie qui n'avait rien de national, aggravée par plusieurs années de séjour en pays welche, avait pour effet fatal de les rendre étrangers à leur propre patrie et d'élargir un peu plus le fossé creusé depuis Pierre le Grand entre l'art et le peuple.

1. Cet usage était courant au XVIIIe siècle : les fils naturels des grands seigneurs héritaient d'un nom décapité : par exemple Litzine au lieu de Galitzine, Lovine au lieu de Golovine.

2. Sans la Révolution française qui interrompit brutalement cette émigration régulière, le gouvernement russe, qui ne savait trop comment contrôler ses pensionnaires, aurait sans doute créé une *Académie de Russie à Paris*, sur le type de l'*Académie de France à Rome*.

CHAPITRE II

L'ARCHITECTURE CLASSIQUE

Le style rococo ne survécut pas en Russie à la mort d'Élisabeth. Dès le début du règne de Catherine II qui succède presque immédiatement à la fille de Pierre le Grand après s'être débarrassée en un tournemain de son fantoche de mari, une réaction classique se dessina contre les caprices du rococo. Sous l'influence des fouilles d'Herculanum qui remettent en honneur l'étude et le culte de l'art antique, on rêve d'une architecture logique, simple et calme, en contradiction absolue avec les outrances décoratives de l'époque précédente.

Ce classicisme aura en Russie une fortune beaucoup plus prolongée que l'architecture rococo. Son origine coïncide à peu près avec la fondation de l'Académie qui, à partir de 1760, va gouverner souverainement, parfois même tyranniquement l'art russe et il se prolonge jusque sous le règne de Nicolas Ier au milieu du XIXe siècle. L'architecture classique a donc duré en Russie tout près d'un siècle; elle s'est acclimatée dans le pays qui l'avait accueillie au point de devenir un style presque national.

Un style ne peut pas rester vivant pendant une centaine d'années sans évoluer. L'évolution du classicisme russe a été exactement parallèle à celle du classicisme français qui lui a servi de modèle. Elle se divise en deux phases très nettement délimitées : le classicisme de l'époque de Catherine II (*Ekaterininski Klassitsism*) qui correspond à notre style Louis XVI, et le style plus sévère du règne d'Alexandre Ier (*Alexandrovski Klassitsism*) qui répond à notre style Empire.

L'ARCHITECTURE CLASSIQUE SOUS CATHERINE II

Catherine II mérite de prendre rang dans l'histoire parmi les grands bâtisseurs. Possédée de la fureur de bâtir, elle n'attendait pas qu'un palais fût fini pour en commencer un autre. Elle construisait pour elle-même des Ermitages et pour son petit-fils Alexandre un palais tout près de sa résidence de Tsarskoe. Elle construisait aussi pour ses favoris qu'elle avait la coquetterie d'entretenir magnifiquement. A Grégoire Orlov elle fit présent d'une maison de ville et d'une maison des champs, toutes les deux d'un luxe royal : le Palais de marbre et Gatchina; à Potemkine, elle fit hommage du Palais de Tauride.

Non contente de multiplier pour elle et ses amants des palais dont on aurait pu blâmer le faste égoïste, elle se faisait gloire de doter sa capitale d'édifices publics d'une plus incontestable utilité : établissements d'instruction tels que l'Académie des Beaux-Arts et l'Institut Smolny, quais de la Néva, ponts sur le canal de la Fontanka. Elle se plaisait à dire que « les grandes constructions parlent de la grandeur d'un règne non moins éloquemment que les grandes actions ».

A-t-elle exercé une influence personnelle sur l'architecture de son temps? Elle n'était pas artiste et ne se piquait pas de l'être. Elle avouait de bonne grâce à Falconet qui sollicitait son avis qu'elle ne savait « pas même dessiner [1] ». Mais elle avait — ce qui est plus important que de savoir tourner l'ivoire comme Pierre le Grand ou l'impératrice Marie Feodorovna — un grand bon sens et un goût naturel pour la simplicité. En art comme en politique, elle aimait qu'on allât droit au but et ne se souciait pas des fioritures. Aussi prit-elle position dès le début de son règne contre les gentillesses féminines du rococo. Son cerveau viril était épris avant tout de sobriété et de logique. Cette tendance ne va cesser de s'accuser pendant son long règne. Sous l'influence des modèles antiques, de l'esthétique des Caylus et des Winckelmann, elle exigera de ses architectes un style de plus en plus nu, de

1. *Correspondance de Falconet avec Catherine II*. Ed. Réau, p. 19.

plus en plus dépouillé, d'où seront impitoyablement bannis tous les ornements superflus.

A qui pouvait-elle s'adresser, pour réaliser ce programme architectural ? L'Académie des Beaux-Arts, qui venait de s'ouvrir, n'avait pas encore eu le temps de former une promotion d'artistes russes. Bien qu'elle fût persuadée, suivant l'expression de Falconet, qu'il vaut mieux mettre dans son pot des choux de son jardin que d'en aller chercher ailleurs, Catherine se vit donc réduite, comme Pierre le Grand, à faire appel aux étrangers. Elle puisa indistinctement dans tous les pays. Parmi les quatre architectes principaux de son règne, on compte un Français : Vallin de La Mothe, un Ecossais : Cameron, et deux Italiens : Rinaldi et Quarenghi. Chose curieuse, cette princesse allemande, portée par un prodigieux concours de circonstances sur le trône de Russie, ne céda pas à la tentation de favoriser les architectes de son pays d'origine. Sous Pierre le Grand, les architectes allemands pullulaient à Pétersbourg ; il n'y a plus sous Catherine II que le seul Velten ; encore reste-t-il au second plan, confiné dans des travaux d'édilité de caractère utilitaire, tels que la construction des quais de la Néva.

Le premier en date des architectes catheriniens est le Français Vallin de La Mothe[1]. Né en 1729 à Angoulême, il était arrivé à Pétersbourg en 1759. Ce n'est donc pas Catherine qui l'avait appelé. Elle l'avait hérité d'Élisabeth qui lui avait fait inaugurer l'enseignement de l'architecture à l'Académie des Beaux-Arts. Elle le garda et l'utilisa comme professeur et aussi comme constructeur jusqu'en 1775, date à laquelle il quitta la Russie pour rentrer en France où il mourut en 1800.

Son chef-d'œuvre — qui est en même temps une des œuvres maîtresses de l'architecture française du XVIIIe siècle — est le *Palais de l'Académie des Beaux-Arts* (Zdanié Akademii Khoudojestv) dont la majestueuse façade, merveille de proportions et de noblesse, s'élève dans l'île de Vasili Ostrov, sur le quai de la Néva. Il a été longtemps de mode d'attribuer ce palais à l'architecte russe Kokorinov qui est représenté dans un beau portrait de Levitski tenant à la main le plan de l'Académie. Mais cette attribution, qui flattait l'amour-propre national des historiens russes, est insoutenable.

1. Réau, *Vallin de La Mothe*. Documents inedits publiés dans *L'Architecture*, 1922.

On ne connaît aucune œuvre de Kokorinov qui puisse servir de terme de comparaison et justifier cette hypothèse. Au surplus la Bibliothèque de l'Académie des Beaux-Arts possède deux plans représentant l'élévation de la façade et la vue du grand escalier d'honneur qui sont signés en toutes lettres du majestueux paraphe de Vallin de La Mothe et qui, par conséquent, ne laissent aucun doute sur l'auteur véritable de cet édifice. Le rôle de Kokorinov s'est borné sans doute à surveiller les travaux de construction.

Vallin de La Mothe s'est certainement inspiré des dessins de son cousin J. F. Blondel, à qui Chouvalov avait demandé en 1756 les plans de l'*Académie du Nord*. Mais il y a ajouté des réminiscences de son séjour en Italie où il avait passé quatre ans comme pensionnaire du Roi. Le plan du palais présente en effet cette particularité assez rare d'inscrire dans un carré parfait une cour circulaire : cette disposition est peut-être empruntée à la Villa rotonda de Palladio ou au célèbre palais de Caprarola, construit pour le cardinal Alexandre Farnèse sur les dessins de Vignole, à moins qu'elle ne dérive tout simplement du château de Marly œuvre de Hardouin Mansard ou du petit château de Poppelsdorf près Bonn, construit vers 1720 pour l'Électeur de Cologne sur les plans de Robert de Cotte (Pl. 11).

La façade est remarquable par la beauté de son ordonnance qui allie la grâce à la noblesse. Le bel-étage s'élève sur un robuste soubassement d'ordre rustique. Un avant-corps central (sredny vystoup), surmonté d'une coupole aplatie, et deux avant-corps latéraux rompent par leurs saillies l'uniformité de l'alignement et soulignent clairement par leurs colonnades les parties essentielles. La distribution intérieure répond avec une logique rigoureuse à cette division de la façade. Un magnifique escalier de parade à double révolution mène à un large palier sur lequel s'ouvre au centre, sous la coupole, la salle de conférences de l'Académie, reliée à droite et à gauche par de longues galeries à deux salles en rotonde. Derrière ces pièces d'apparat qui servent de locaux d'exposition pour les Salons, s'arrondit autour d'une vaste cour circulaire (tsirkoul) un anneau de salles de dessin à tables rayonnantes, occupées aujourd'hui par le Musée de l'Académie.

Cet admirable palais suffirait à la gloire de Vallin de La Mothe. Mais cet Angoumois émigré a enrichi Pétersbourg de plusieurs

autres constructions qui sont loin d'être sans mérite : le *Petit Ermitage* (Maly Ermitaj) dont la colonnade est mise en valeur, suivant un principe constant dans l'architecture de cette époque, par un haut soubassement formant socle — la niche colossale évidant la façade de l'église catholique *Sainte-Catherine* (Ekaterininski kostel) et les arcades du Bazar ou *Gostiny Dvor* qui ornent la Perspective Nevski — enfin et surtout l'arche grandiose en briques de la *Nouvelle Hollande* (Novaïa Gollandia), hardiment jetée sur un canal et étonnamment décorative, malgré l'indigence des matériaux et la sobriété de l'ornementation : cette arche monumentale et même un peu théâtrale, qui sert d'entrée à un vulgaire entrepôt de matériaux de constructions navales, enfermé dans un triangle de canaux, a la majesté d'un arc de triomphe [1] (Pl. 12).

Vallin de La Mothe apportait à la Russie un reflet de l'art exquis de Gabriel. Mais le style qu'on est convenu d'appeler Louis XVI, bien qu'il soit né sous Louis XV, est peut-être plus purement représenté à Pétersbourg par l'architecte décorateur italien Antonio Rinaldi (1709-1790). Ce maître charmant répudie le faste ostentatoire et l'éclat clinquant de son compatriote Rastrelli et réussit à produire la même impression de richesse par une simplicité raffinée. C'est dans deux pavillons du parc d'Oranienbaum : le pavillon de la *Grande Glissoire* ou de la *Montagne roulante* (Katalnaïa gorka) et le petit *Palais chinois* (Kitaïski dvorets) qu'il donna d'abord la mesure de son goût.

A défaut de montagnes naturelles, les Russes ont cherché à se procurer l'ivresse du glissement vertigineux sur des pentes artificielles. Ce que nous appelons les *montagnes russes* et ce qu'ils nomment les *montagnes roulantes* a toujours été un de leurs passe-temps favoris. L'été, de petits chariots à roues courent sur des planches ; l'hiver des traîneaux glissent sur la glace. Un mécanisme plus ou moins compliqué permet de hisser ces chariots ou ces traîneaux jusqu'au point de départ généralement agrémenté d'un pavillon où l'on peut prendre des rafraîchis-

1. Vallin de La Mothe a construit en outre à Pétersbourg le palais Tchernychev et l'hôtel de Ribas plus connu sous le nom de palais du duc d'Oldenbourg. — Sur la technique de ces constructions en briques, cf. Patte, *Mémoires sur les objets les plus importants de l'architecture*, 1769, p. 304.

sements ou se reposer entre deux glissades [1]. C'est un pavillon de ce genre que Rinaldi fut chargé de construire dans le parc du château d'Oranienbaum : des terrasses et des balcons étagés, la vue s'étendait sur le golfe de Finlande. A l'intérieur le Cabinet des Singes, orné de stucs d'un goût exquis et d'un plafond peint par Barozzi, est une petite merveille dont les Pétersbourgeois auraient lieu d'être aussi fiers que les Munichois d'Amalienburg.

Le *Palais chinois d'Oranienbaum* est aussi un des plus jolis décors du XVIII[e] siècle qu'il soit possible d'imaginer. Les proportions des pièces, les ornements de stuc des murs et des plafonds sont d'un extrême raffinement. Nous avons déjà signalé le goût de la Russie de cette époque pour la chinoiserie (Kitaïchtchina). Catherine II fit édifier dans le parc de Tsarskoe Selo tout un village chinois en miniature, un pont chinois et même un théâtre chinois, délicieuse bonbonnière dont certains éléments sont de provenance authentique : les avant-scènes sont garnies de panneaux de laque, la grande loge impériale est drapée de soieries peintes et le foyer orné de vases en porcelaine chinoise.

La réussite de ces charmantes bagatelles encouragea Catherine II à confier à Rinaldi des commandes beaucoup plus importantes : c'est lui qui fut chargé de construire les deux splendides palais qu'elle offrit à son favori Grégoire Orlov [2] : le Palais de marbre et le château de Gatchina (Pl. 13).

Le *Palais de marbre* (Mramorny dvorets), qui s'élève sur le quai de la Néva, non loin du Palais d'Hiver, est ainsi appelé à cause de son revêtement (oblitsovka) en marbre de Sibérie : innovation d'un luxe inouï à Pétersbourg où les constructions les plus monumentales sont en briques recouvertes d'un enduit. La richesse de la matière fait ressortir la simplicité des formes et la sobriété voulue de l'ornementation. Des pilastres d'une faible saillie tiennent discrètement la place des orgueilleuses colonnades. A l'intérieur l'escalier de parade, décoré de statues placées dans des niches, et le grand salon tapissé de marbres de couleur ont le même caractère de distinction élégante.

1. Polovtsov, *Les trésors d'art en Russie sous le régime bolcheviste*. Paris, 1919, p. 202.

2. Le frère d'Alexis Orlov qui remporta sur les Turcs la victoire navale de Tchesmé. Hautecœur, *op. cit.*, p. 25, a confondu les deux frères.



La Salle grecque.

La Salle italienne.

CAMERON. — Palais de Pavlovsk



QUARENGHI. - Palais Anglais (1781-1791).
(Peterhof.)

Le *château de Gatchina* (Gatchinski dvorets)[1], construit de 1766 à 1777 au sud de Tsarskoe Selo, sur les bords de la sinueuse et limpide Ijora, a un aspect beaucoup plus sévère et presque farouche qui s'accorde à merveille avec le caractère de Paul Ier dont ce fut le séjour habituel avant son avènement. A la mort de Grégoire Orlov en 1783, Catherine II racheta en effet le château qu'elle avait fait construire pour son favori et le donna à son fils : c'est ainsi que le grand-duc Paul Petrovitch, qui haïssait doublement le prince Orlov comme amant de sa mère et assassin de son père, devint son héritier malgré lui.

Le corps de logis principal, en pierre grise, est bâti dans un style d'une austérité extrême. Les façades nues et monotones, qu'animent à peine des rangées de pilastres, avec des chapiteaux doriques au rez-de-chaussée et ioniques à l'étage, rappellent le sinistre Escorial de Philippe II ; aux angles s'élèvent deux grosses tours octogonales. Les ailes devaient être surmontées de galeries ouvertes qui auraient sans doute atténué cet aspect maussade. Au château d'Orlov, Paul Petrovitch fit ajouter deux massives annexes pour le logement des domestiques : le Carré des Écuries (Koniouchennoe Karé) et le Carré des Cuisines (Koukhonnoe Karé).

La décoration intérieure, de style Louis XVI, est heureusement plus riante : mais elle est beaucoup moins bien conservée qu'à Pavlovsk. Cependant, le château de Gatchina était encore, à la veille de la Révolution de 1917, très riche en œuvres de l'art français, rapportées par Paul Petrovitch de son voyage à Paris en 1782.

Les souvenirs de ce voyage en France sont très apparents dans les « fabriques » du parc. Le *Pavillon de Vénus*, dans l'île de l'Amour, est la copie d'un pavillon de Chantilly où le « comte du Nord » avait été reçu par le prince de Condé.

La dernière, et peut-être la plus belle construction de Rinaldi : la *cathédrale Saint-Isaac* que Catherine II voulait enrichir de marbres précieux, a été malheureusement saccagée par Paul Ier et rasée par Alexandre Ier pour faire place à la cathédrale actuelle de Ricard de Montferrand.

1. Les *Staryé Gody* ont publié en 1914 et 1916 une série d'articles qui constituent une monographie de Gatchina.

Le style sobre et même sévère du Palais de marbre et du château de Gatchina ne paraissait sans doute pas assez pur à Catherine II qui était de plus en plus éprise de l'antique. En tout cas on la voit vers le milieu de son règne retirer sa confiance à Rinaldi pour la donner à l'architecte Cameron qui se recommandait par son culte de la Rome antique et de la peinture pompéienne. Ce « Mister Cameron, Ecossais de nation, Jacobite de profession, grand dessinateur, nourri d'antiquités, connu par un livre sur les *Bains romains*[1] » (*The baths of the Romans explained and illustrated*), était un disciple de Clérisseau à qui l'impératrice commanda les dessins d'une *maison antique* pour le parc de Tsarskoe Selo, et la maquette d'un arc de triomphe en l'honneur de ses victoires sur les Turcs. A défaut de Clérisseau dont le caractère intraitable provoquait à chaque instant des incidents diplomatiques, Cameron fut chargé de décorer les appartements privés de l'impératrice à Tsarskoe Selo et un peu plus tard de construire pour son fils Paul le palais de Pavlovsk. Ces deux œuvres lui assurent une place éminente parmi les architectes de l'époque de Catherine II.

Le Grand Palais de *Tsarskoe Selo*[2], avec sa longue enfilade de salons occupant toute la largeur de l'édifice, était plus magnifique qu'habitable : il manquait des dégagements, des commodités indispensables pour le service et la vie de chaque jour. C'était comme un Opéra sans coulisses. Aussi Catherine II qui préférait à la pompe (pychnost) des réceptions officielles le charme discret de l'intimité (ouioutnost), voulut-elle se réserver à Tsarskoe comme à Pétersbourg une retraite confortable, construite à sa mesure et arrangée à son goût. De même qu'elle avait adjoint au Palais d'Hiver un *Ermitage* où elle se plaisait à causer sans cérémonie avec ses familiers, au milieu de ses livres et de ses tableaux, elle se fit aménager par Cameron, dans un coin du Grand Palais de Tsarskoe Selo, des *Petits appartements* qui formaient pour ainsi dire son Ermitage d'été.

Seulement tandis que l'Ermitage hivernal de Pétersbourg est

1. *Lettre de Catherine II à Grimm.* Août 1779.

2. L'ouvrage de Benois sur Tsarskoe Selo s'arrête malheureusement au règne d'Élisabeth : il appelle un complément consacré à l'époque de Catherine. La monographie de Viltchkovski (Petr., 1910), n'est qu'un simple guide (poutevoditel) purement descriptif.

suffisamment séparé du Palais d'Hiver pour constituer un édifice à part, l'Ermitage estival de Tsarskoe Selo a l'inconvénient de former partie intégrante du palais de Rastrelli. Il en résulte une choquante disparate entre le corps de l'édifice du rococo le plus exubérant et cette aile de style classique.

Catherine II qui, en femme d'expérience, avait l'habitude de faire essayer ses amants par une dame d'honneur avant de leur accorder ses faveurs, mettait pareillement ses architectes à l'épreuve : elle commença par faire exécuter à Cameron de simples ornements en stuc; puis satisfaite du résultat, elle l'autorisa à réaliser ses projets en matériaux précieux et à remanier au goût du jour toute une partie du palais (Pl. 14).

Dès 1778 elle « fait culbuter » le grand escalier que Cameron remplace par une salle chinoise décorée de laques anciennes. La salle des arabesques, le salon de Lyon, tendu de magnifiques soieries, le cabinet d'argent ou chambre des glaces forment avec la chambre à coucher de l'impératrice un charmant Buen-Retiro qui tranche par ses proportions menues et son air d'intimité avec les salons de parade d'Elisabeth. La fragilité du décor séduit et inquiète un peu : on n'effleure qu'avec précaution ces frêles colonnettes de verre encadrant des miroirs ou des médaillons de Flaxman en porcelaine de Wedgwood. Une délicate polychromie relève ces arrangements de matières rares : les colonnes sont teintées de bleu ou de violet; des ornements de bronze se détachent sur des fonds de verre opalin. Dans les *chambres d'agate*, qui font suite à la chambre à coucher, les matériaux fragiles sont remplacés par des revêtements de pierres dures; mais c'est toujours le même principe de décoration polychrome : le jaspe et l'agate, le marbre rose et blanc se marient avec des bronzes dorés.

Le véritable inspirateur de ce décor pompéien est le Français Clérisseau qui avait donné dans ses *Recueils d'Antiquités* les modèles dont s'est inspiré son disciple écossais. C'est l'impératrice elle-même qui en fait la remarque. Elle écrit à Grimm le 22 juin 1781 : « Cette tête fermentative est grand admirateur de Clérisseau; aussi les cartons de celui-ci servent à Cameron à décorer mes nouveaux appartements. »

Si faible que soit la part d'invention de son architecte,

Catherine II fut ravie de son ouvrage : « Il n'y a, écrit-elle, qu'une ou deux chambres de faites et l'on y court parce que jusqu'ici on ne vit rien de pareil; j'avoue que moi je ne me lasse pas depuis neuf semaines de regarder cela. »

Cameron compléta plus tard ces petits appartements dont les pièces lambrissées de marbres polis étaient pendant la canicule une oasis de fraîcheur, par une *colonnade* et une *pente douce*. La galerie dont les colonnes d'ordre ionique, inspirées de l'Erekhteïon, se dressent sur un haut soubassement en appareil rustique, servait les jours de pluie de promenoir à l'impératrice : elle y vivait au milieu des bustes des grands hommes de l'antiquité et de ses philosophes favoris qu'elle avait alignés dans les entrecolonnements. — Vers la fin de sa vie, lorsqu'elle eut peine à gravir les degrés trop roides de l'escalier monumental qui descendait jusqu'au parc, Cameron lui aménagea une pente douce (pologui spousk) : plan incliné reposant sur des arcs qui s'abaissent progressivement et dont les clefs sont ornées de mascarons colossaux. Ainsi tout était prévu pour le confort de la souveraine vieillie et valétudinaire.

Le parc magnifique qui avait été primitivement tracé dans le goût hollandais et français fut remanié par Catherine dans le goût anglais qui faisait fureur à la fin du XVIIIe siècle. Elle écrivait à Voltaire le 25 juin 1772 : « J'aime à la folie présentement les jardins à l'anglaise, les lignes courbes, les pentes douces, les étangs en forme de lacs... et j'ai un mépris profond pour les lignes droites, en un mot l'anglomanie domine dans ma plantomanie. »

Elle ne se faisait pas faute de railler elle-même sa manie de peupler son parc d'une quantité extravagante de monuments commémoratifs. « Si cette guerre continue, mandait-elle spirituellement à Voltaire, mon jardin de Tsarskoe Selo ressemblera à un jeu de quilles : car à chaque action d'éclat j'y fais élever quelque monument. La bataille du Kagoul où 17.000 hommes en battirent 150.000 y a produit un obélisque avec une inscription qui ne contient que le fait et le nom du général; la bataille de Tchesmé a fait naître dans une très grande pièce d'eau une colonne rostrale; la prise de la Crimée y sera perpétuée par une grosse colonne; la descente dans la Morée par

une autre. Tout cela est fait des plus beaux marbres qu'on puisse voir et que les Italiens mêmes admirent. »

Ces innombrables mémoriaux, auxquels il faudrait encore ajouter, pour être complet, une mosquée turque en miniature, un théâtre chinois et une pyramide funéraire consacrée à la chère mémoire de trois levrettes, encombrent plus qu'ils n'embellissent le parc de Tsarskoe Selo qu'Élisabeth avait déjà doté d'un Ermitage et d'une grotte (Pl. 15).

Le palais de Pavlovsk que Cameron construisit pour le tsarevitch Paul (Pavel) Petrovitch et sa femme la grande-duchesse Marie Feodorovna, pendant leur voyage à l'étranger, est surtout célèbre par le merveilleux mobilier Louis XVI que le comte et la comtesse du Nord (c'est le pseudonyme qu'avaient adopté les voyageurs) rapportèrent de France en 1782 et qui depuis lors y est demeuré intact, sans la moindre altération[1]. Mais l'architecture n'est pas sans mérite. Imaginez une sorte de grande villa à l'italienne ornée de colonnes et coiffée d'une coupole très aplatie. La décoration intérieure témoigne d'un goût très éclectique. Sous la coupole imitée du Panthéon romain s'arrondit une *salle italienne*, éclairée seulement par le haut; à côté la *salle grecque*, tapissée de faux marbres, a la forme d'une galerie à colonnades; les *salons de la Guerre et de la Paix* qui précèdent les appartements privés du grand-duc et de la grande-duchesse sont visiblement conçus à l'instar de Versailles (Pl. 16 et 17).

Le parc très vallonné, dessiné avec art et planté des essences les plus variées par le décorateur italien Gonzago, est, avec le mobilier, la merveille de ce château: c'est un des plus beaux spécimens connus de jardin anglais de la fin du XVIII[e] siècle. La grande-duchesse, plus tard impératrice Marie Feodorovna, qui fit de Pavlovsk son séjour de prédilection, se plut à semer dans ce parc, comme Catherine à Tsarskoe Selo, d'innombrables « fabriques » : Temple d'Apollon, Pavillon des Trois Grâces,

1. Grande-duchesse Marie Feodorovna. *Description du grand palais de Pavlovsk*. 1795. Ce précieux inventaire a été reproduit en 1903 dans *Les Trésors d'art en Russie*. — Kourbatov, *Pavlovsk* (Collection des guides illustrés de la Société Sainte-Eugénie). P. 1912. — Loukomski, *Pavlovsk et Gatchina d'après les dessins du poète russe Joukovski*. Paris, 1921.

Pavillon des Roses : souvenirs du parc familial d'Etupes près de Montbéliard et du Petit Trianon dont Marie-Antoinette lui avait fait les honneurs. Elle se plaisait surtout à multiplier les monuments funéraires dédiés à ses adorables parents, à son inoubliable époux, à ses enfants : la sentimentalité larmoyante de cette Wurtembergeoise aurait fini par transformer Pavlovsk en un Campo Santo.

Le dernier grand architecte de l'époque catherinienne fut l'Italien Giacomo Quarenghi[1] (1744-1817). C'est le représentant le plus complet du style néo-romain. Né dans la Haute-Italie comme la plupart des architectes welches qui depuis les temps lointains d'Aristote Fioraventi, de Pietro Antonio Solari et d'Aloisio da Carezzano sont venus chercher fortune en Russie, ce Bergamasque au visage de masque (il était affligé d'un énorme nez bourgeonné et violacé qui prêtait à la caricature) épura son goût en dessinant les temples grecs de Paestum et en se livrant à une étude approfondie de Palladio.

Si l'étude de l'antique et des « belles fabriques » de Palladio constitue la base de sa formation artistique, il n'a pas laissé de subir aussi, comme Cameron, l'influence de l'art français. Il avait été à Rome l'élève de l'architecte français Derizet, ami de Winckelmann. En 1783, il soumet par le canal du baron de Grimm ses dessins : plans, coupes, profils et élévations aux lumières de l'Académie Royale d'Architecture. Dans la lettre autobiographique qu'il adresse en 1785 à son ami Marchesi[2], il reconnaît expressément sa dette : « J'étudiai aussi les maîtres vivants et j'ai pillé le bon partout où j'ai pu le découvrir : c'est ainsi que j'ai cherché le plus possible à me familiariser avec la distribution intérieure des Français, avantage qui paraît leur être encore propre, spécialement aujourd'hui où cette nation peut se vanter en architecture d'un nombre considérable d'artistes. » Ce n'est pas seulement la distribution intérieure qu'il imite, mais aussi parfois le plan et l'ordonnance des palais français.

1. Il se faisait appeler en Russie Gvarengui au lieu de Kvarengui, sans doute pour désarmer les mauvais plaisants dans l'esprit desquels la première syllabe de son nom éveillait l'idée d'une grenouillle qui coasse (kvakaet).

2. Elle est reproduite dans l'ouvrage de Tassi, *Gli artisti bergamaschi*. Bergamo, 1797. Cf. Hautecœur, *op. laud.*, p. 67.

De tous ces éléments il se créa un style original, sevré de tous ornements superflus, aux antipodes de l'art baroque de Rastrelli [1]. Il atteint à la vraie grandeur avec une extrême simplicité de moyens, par la seule beauté des proportions : en ce sens il est un classique.

Il quitta de bonne heure l'Italie, qui n'offrait pas un champ assez vaste à son activité, pour se fixer définitivement en Russie; c'est là qu'il créa de 1780 à 1815 ses plus parfaits chefs-d'œuvre. Par son œuvre, sinon par ses origines, il appartient donc presque entièrement à l'histoire de l'art russe.

Le nombre des édifices qu'il a construits est prodigieux [2]. Sauf les palais moscovites du prince Bezborodko et du comte Cheremetev qui restèrent d'ailleurs à l'état de projets, presque tous sont concentrés à Pétersbourg ou dans ses environs immédiats. Ce sont le *Théâtre de l'Ermitage*, inspiré du Teatro Olimpico de Vicence, l'*Institut Smolny* fondé par Catherine pour l'éducation des jeunes filles nobles, à côté du couvent d'Élisabeth, la *Banque d'Empire*, la *chapelle catholique de l'Ordre de Malte*, élevée sous Paul Ier dans la cour du Corps des Pages (ancien hôtel Vorontsov), deux projets d'*arcs de triomphe* pour l'entrée solennelle d'Alexandre Ier à Pétersbourg après les victoires de 1814 [3]. Nous insisterons seulement sur deux palais impériaux où s'exprime à merveille son idéal de simplicité monumentale : le *Palais anglais* de Peterhof et le *Palais Alexandre* de Tsarkoe Selo (Pl. 18 et 19).

Le *Palais anglais* (Angliiski dvorets), construit de 1781 à 1791, dresse au sommet d'un large escalier de granit un beau portique surmonté d'un fronton. Mais la colonnade corinthienne du *Palais Alexandre* (Alexandrovski dvorets), offert par Catherine II à son petit-fils préféré Alexandre Ier qui s'y installa lors de son mariage en 1793, est d'une majesté encore plus saisissante : c'est un des chefs-d'œuvre de l'architecture du XVIIIe siècle. Les murs sont absolument nus, sans la moindre décora-

1. Cela ne l'empêchait pas d'ailleurs de rendre hommage au genie de Rastrelli. On raconte qu'il ne manquait pas de se découvrir toutes les fois qu'il passait devant le Couvent Smolny.

2. Carlo Quarenghi, *Fabbriche e disegni di Giacomo Quarenghi, Architetto de S. M. l'Imperatore di Russia*. Milano, 1821.

3. Ils n'ont été réalisés que plus tard par l'architecte Stasov.

tion de bas-reliefs ou de statues. La rare beauté de cet édifice n'est due qu'à l'équilibre des masses, à l'harmonie des lignes, à la noblesse des proportions. On sait que ce palais, plus intime que le Grand Palais de Tsarskoe Selo, était la résidence habituelle du malheureux empereur Nicolas II : c'est de là qu'il partit en 1917 pour la déportation en Sibérie et la mort. Il avait respecté la partie centrale de l'édifice dont les grands salons ont conservé un beau mobilier de Jacob. Mais il eut la malencontreuse idée de faire remeubler en style munichois les appartements privés que l'impératrice et lui s'étaient réservés dans l'aile gauche. La Révolution bolcheviste qui a transformé ce palais en Musée a respecté par scrupule historique jusqu'à ces erreurs de goût.

Si Vallin de La Mothe, Rinaldi, Cameron et Quarenghi ont été les plus grands architectes du règne de Catherine II, ils ne sont pas les seuls. Il faut citer après eux quelques artistes de second plan comme l'Allemand Velten, auteur du *Vieil Ermitage* (Stary Ermitaj) qui prolonge le Petit Ermitage de Vallin de La Mothe, et de deux églises non orthodoxes : l'*église arménienne* de la Perspective Nevski, et l'*église luthérienne Sainte-Anne* en forme de rotonde. Velten a surtout contribué à l'embellissement de Pétersbourg par de grands travaux édilitaires : la construction des quais (naberejnya) en granit rose de la Néva, dont les demi-lunes et les ponceaux en dos d'âne s'incurvent si gracieusement et la grille en fer forgé du Jardin d'Été (rêchetka Lêtniavo sada), chef-d'œuvre de ferronnerie d'une exquise simplicité, scandée à intervalles réguliers par des colonnes en granit surmontées de vases.

Parmi les artisans de la beauté de Pétersbourg, une place éminente revient aussi au célèbre ingénieur français Perronet, qui n'est jamais il est vrai venu en Russie, mais qui envoya à Catherine II les dessins des sept charmants ponceaux à tourelles du canal de la Fontanka dont il ne reste plus malheureusement qu'un seul spécimen[1] et le hardi projet d'un grand pont fixe sur la Néva[2] qui ne devait être exécuté que beaucoup plus tard, sous le règne de Nicolas Ier.

1. Le pont Tchernychev.
2. Perronet, *Description des projets de ponts*. Paris, 1788.



QUARENGHI. — COLONNADE DU PALAIS ALEXANDRE (1795).
(Tsarskoe Selo.)



STAROV. — LE PALAIS DE TAURIDE. PANTHÉON DU PRINCE POTEMKIME (1783-1788).
(Pétersbourg.)

BAJENOV ET BRENNA. — LE CHATEAU SAINT-MICHEL (1796-1798).
(Pétersbourg.)

Tous ces noms sont étrangers. On voit cependant apparaître vers la fin du règne de Catherine II une première génération d'architectes régnicoles : Starov, Bajenov, précurseurs des grands architectes du règne d'Alexandre Ier, Voronikhine et Zakharov.

Le plus ancien de ces « classiques » russes est Ivan Egorovitch Starov (1743-1808) à qui est dû le *Palais de Tauride* (Tavritcheski dvorets), ainsi appelé parce qu'il fut offert par Catherine II à son favori Potemkine[1], après la conquête de la Crimée. Cet édifice est également connu sous le nom de *Panthéon du prince Potemkine* à cause de sa coupole romaine qui se dresse au bord de la Néva, entre le Palais de marbre et le Couvent Smolny. La célèbre colonnade intérieure, le jardin d'hiver furent le théâtre de fêtes splendides, données par le conquérant de la Tauride en l'honneur de celle qui était à la fois sa souveraine et sa maîtresse. On ne peut plus guère juger aujourd'hui de ce magnifique décor. Très négligé à partir du règne de Paul Ier, remanié par Luigi Rusca en 1803, il fut affecté après la Prérévolution de 1905 à la Douma d'Empire ; c'est là que siégea le Parlement russe, de 1905 à 1917. La vue de la Néva fut interceptée par d'affreuses bâtisses utilitaires. Dans ce cadre avili on a peine à reconnaître une des plus somptueuses « folies » du XVIIIe siècle (Pl. 20).

C'est à Bajenov qu'on attribue les plans du *Château Saint-Michel* (Mikhaïlovski zamok)[2] où Paul Ier transporta une partie des dépouilles du Palais de Tauride ; mais l'exécution en revient pour la plus grande part à l'architecte italien Luigi Brenna[3]. Ce château qui occupe l'emplacement de l'ancien Palais d'Été d'Élisabeth fut construit avec une hâte fébrile en moins de trois ans (1797-1799) avec des matériaux pris de partout et qu'on ne se donna même pas la peine de maquiller : car l'inscription biblique qu'on lit sur la frise était destinée à la cathédrale Saint-Isaac. C'est un édifice plus singulier que séduisant, où s'inscrit dans un plan

1. Pron. Patiomkine.

2. Il ne faut pas confondre ce château consacré à l'archange saint Michel à la suite d'une vision qui avait frappé l'esprit superstitieux de Paul Ier avec le Palais Michel, construit plus tard par Rossi pour son fils le grand-duc Michel Pavlovitch, frère d'Alexandre et de Nicolas Ier.

3. Brenna, *Plans, façades et coupes du palais Saint-Michel.*

carré une cour octogone. Le badigeon rose saumon des murs rappellerait, d'après la tradition, la couleur des gants de la Lopoukhina, favorite de l'empereur. Mais la plus frappante originalité de cette dernière venue des résidences impériales, c'est qu'à la différence du Palais d'Hiver d'Élisabeth ou de l'Ermitage de Catherine, elle n'est conçue ni pour la représentation ni pour l'intimité, mais pour la défense. C'est un véritable château fort, une sorte de *Bastille* protégée par des fossés et des ponts-levis. Toutes ces précautions n'empêchèrent pas Paul Ier d'y être assassiné le 24 mars 1801. Abandonné aussitôt après la nuit tragique, ce palais maudit, rongé par l'humidité, fut transformé plus tard en École du Génie (Injenerny zamok); il n'a presque rien conservé des merveilles complaisamment énumérées par l'écrivain allemand Kotzebue qui fut chargé, à titre de dédommagement pour sa déportation en Sibérie, d'en faire la description officielle[1] (Pl. 20).

L'architecture classique à Moscou.

Si Pétersbourg a été incontestablement le principal foyer de l'architecture classique en Russie, la vieille capitale, bien que plus attachée à la luxuriance décorative du style baroque, a suivi de loin son exemple et le règne de Catherine II a vu s'élever à Moscou (v Moskvê) et autour de Moscou (pod Moskvoï) des constructions qui ne manquent pas de grandeur.

1. *Les « embellissements » du Kreml.* — Le représentant par excellence du classicisme moscovite Vasili Ivanovitch Bajenov (1737-1799) avait subi profondément l'influence française. Il fut le premier pensionnaire architecte envoyé à Paris par l'Académie des Beaux-Arts : il s'y forma à l'école de De Wailly. Son gigantesque projet de reconstruction du Kreml (perestroïka Kremlia), de même que plus tard son plan du Château Saint-Michel, rappelle par son haut soubassement et l'ordonnance de ses colonnes jumelées la Colonnade du Louvre et les deux palais symétriques que Gabriel venait d'élever sur la Place Louis XV. Ces colossales entreprises étaient très à la mode

1. Kotzebue, *L'année la plus remarquable de ma vie.* Paris, 1802.

en France à la fin du XVIIIe siècle : on peut rapprocher du plan de Bajenov les projets non moins démesurés et non moins chimériques, de Boulée, de Pâris et de Peyre le jeune pour la reconstruction en style Louis XVI du château de Versailles (Pl. 21).

Les dessins originaux de Bajenov, conservés à Paris à la Bibliothèque de l'Arsenal[1], et surtout le modèle en bois demeuré à Moscou[2] nous permettent de nous représenter ce qu'aurait été ce troisième Kreml en pierre destiné à remplacer le Kreml en bois d'Ivan Kalita et le Kreml en briques d'Ivan III. Le nouveau palais, de plan triangulaire comme la colline du Kreml dont il épousait la forme, devait avoir trois façades de style différent : la principale d'ordre corinthien, les deux autres de style ionique et dorique. Il englobait une grande cour circulaire entourée de colonnes et plantée en son centre d'un obélisque. On devine l'effet qu'auraient produit dans ce cadre les cathédrales, les Terems et la tour d'Ivan Veliki.

Le voyageur français Fortia de Piles qui vit le modèle vers 1790, assure que « l'ancien palais, les églises, en un mot tout ce qui est dans le Kremlin, aurait été conservé[3] ».

Dans son *Voyage en Russie*, l'Anglais Clarke s'extasie lui aussi sur le modèle de Bajenov. « C'est une des choses les plus curieuses de Moscou. L'architecte qui a construit le plan était Russe et avait étudié à Paris... L'ouvrage était commencé; mais l'on assure que l'écroulement d'une partie des fondations porta l'impératrice à faire suspendre tous les travaux. Le plan était de former de tout le Kremlin un magnifique palais. Sa forme triangulaire, le nombre d'églises qu'il renferme offraient quelques difficultés; mais le modèle les avait surmontées. Les façades sont ornées de plusieurs rangs de belles colonnes d'après les différents ordres d'architecture. L'édifice renferme un théâtre, des appartements magnifiques. Si l'ouvrage eût été achevé, il aurait surpassé le temple de Salomon, la villa d'Hadrien et le forum de Trajan. »

1. Les dessins de l'Arsenal, proviennent de la collection de plans du marquis de Paulmy. Ils sont au nombre de cinq. L'un d'eux qui représente une magnifique colonnade ionique sur un robuste soubassement rustique, est daté de 1771.

2. Ce modèle était conservé au musée de l'Oroujeinaia Palata, garde-meuble et Armeria des tsars. Cf. Svignine, *Indicateur des objets rares et précieux qui se trouvent au Musée Russe connu sous le nom d'Oroujeinaia Palata*. Pétersb., 1826.

3. *Op. cit.*, III, p. 296.

Il est fort heureux que ce projet gigantesque, qui enthousiasmait les voyageurs du XVIIIe siècle pour lesquels le vieux Kreml n'était qu'une « rapsodie gothique », n'ait pas été exécuté : car le palais classique de Catherine II aurait fait dans le Kreml italien d'Ivan III le même effet que le palais Renaissance de Charles-Quint dans l'Alhambra mauresque de Grenade. On recula devant les frais énormes entraînés par cette reconstruction. Le nouveau palais avec son monumental escalier de marbre descendant jusqu'à la Moskva aurait coûté au moins trente millions de roubles; le modèle seul, exécuté en bois par un menuisier allemand, revint à 60.000 roubles. Ces considérations d'économie sauvèrent le Kreml de Moscou.

Pas entièrement cependant : car, malgré l'abandon de ce projet mégalomane, il n'échappa point tout à fait aux embellissements de Catherine II. Un élève de Bajenov, l'architecte Kazakov dont l'œuvre la plus connue est le palais Pachkov, aujourd'hui Musée Roumiantsov, réussit à loger dans l'enceinte du Kreml un bâtiment du plus pur style classique : le *Palais du Sénat* ou du Tribunal qui s'accorde fort mal avec les cathédrales aux bulbes d'or.

2. *Les Podmoskovnya.* — Les résidences seigneuriales des environs de Moscou (podmoskovnya ousadby) rivalisent à cette époque avec les palais impériaux (zagorodnyé dvortsy) des environs de Pétersbourg.

Rien de plus poétique que ces *ousadby* dont le charme vieillot a été révélé et remis à la mode à la fin du siècle dernier par le célèbre roman de Tourguenev : *Une nichée de gentilshommes* (Dvorianskoe gnêzdo) et par les nouvelles de Tchekhov. Mais l'intérêt historique et esthétique qu'elles présentent n'a été bien compris que dans ces dernières années, grâce à la campagne d'exploration et de propagande menée par des revues comme le *Mir Iskousstva* et les *Staryé Gody*[1].

Le nombre étonnant et le luxe princier des châteaux des environs de Moscou s'expliquent par la fortune énorme de

1. La plupart de ces châteaux, surtout ceux de la famille Cheremetev : Kouskovo Ostafievo, Voronovo, Viaziomy ont été étudiés dans une série d'excellentes monographies par le baron de Baye. On consultera également les articles parus en 1910 dans les *Staryé Gody* et l'ouvrage de Chamourine intitulé : *Podmoskovnya*, M. 1914.

quelques grands seigneurs russes comme les Cheremetev, les Galitzine, les Iousoupov, dont les domaines avaient l'étendue d'une province. Le comte Pierre Borisovitch Cheremetev possédait à lui seul 140.000 serfs sur ses terres. Ces serfs fournissaient à bon compte une inépuisable main-d'œuvre. « Ce qui me parut presque inconcevable, écrit le comte de Ségur dans ses *Mémoires*, à propos d'une fête donnée à Kouskovo en l'honneur de Catherine II, c'est que le poète et le musicien, auteurs de l'opéra, l'architecte qui avait construit la salle, le peintre qui l'avait décorée, les acteurs et actrices de la pièce, les figurants et les figurantes des ballets ainsi que les musiciens de l'orchestre étaient tous des serfs du comte de Shérémétoff. »

Toutes ces gentilhommières moscovites du temps de Catherine II présentent des traits communs qui leur donnent un air de famille. Une cour d'honneur semi-circulaire (krasny dvor), fermée par une porte monumentale, précède la maison seigneuriale (barski dom), généralement assez basse et accostée de deux ailes. La façade est toujours décorée d'une de ces colonnades mises à la mode par Starov au Palais de Tauride. A l'intérieur, les salons de parade (paradnyé khoromy) sont d'un luxe qui contraste avec la mesquinerie des chambres d'habitation. La chapelle et le théâtre occupent des bâtiments à part. De la façade postérieure, on descend par une terrasse dans un parc qui comporte obligatoirement un étang (proud), naturel ou artificiel. Jusqu'au milieu du XVIIIe siècle, ces jardins sont dessinés à la française, avec des perspectives régulières, des arbres taillés, des terrasses décorées de statues; vers la fin du siècle, on donne la préférence aux jardins anglais agrémentés de cascades, de ruines, de pavillons rustiques.

Une des particularités des *Podmoskovnya*, si on les compare aux châteaux français ou anglais, est le développement prodigieux des servitudes (sloujby) et des écuries (konny dvor) qui s'explique par l'innombrable domesticité des serfs.

Toutes ces résidences sauf une appartiennent à des particuliers. Catherine II avait voulu se faire bâtir à *Tsaritsyno* un palais « en style gothique » qui aurait été son Tsarskoe Selo moscovite. La construction en fut même poussée assez loin sous

la direction de Bajenov. Mais l'impératrice à son passage en 1785 trouva que cette maison de plaisance ressemblait à un catafalque et de dépit, malgré les grosses dépenses engagées, elle arrêta les travaux. C'est aujourd'hui une ruine envahie par les bouleaux et les sorbiers.

Les types les plus remarquables de ces habitations seigneuriales sont les châteaux des Cheremetev, à Kouskovo et Ostankino et le domaine d'Arkhangelskoé qui a passé de la famille des Galitzine dans celle des princes Iousoupov.

Le château de *Kouskovo*[1] — véritable petit Versailles moscovite — a été bâti par le comte Pierre Cheremetev, qui était le plus riche propriétaire de la Russie, sur les plans de l'architecte français De Wailly. Une brochure anonyme en français, publiée en 1787 sous le titre de *Description de Kouskovo, maison de plaisance appartenant à Son Excellence M. le Comte Pierre Borissovitch de Chéremétoff*, nous donne les renseignements les plus précis sur cette résidence dont l'aspect primitif peut être aisément restitué, grâce aux dessins de Makhaev gravés par Pierre Laurent, membre de l'Académie de peinture et de sculpture de Marseille. « Le château à deux étages est d'architecture ionique et élevé sur les plans de M. Wailly (*sic*), architecte parisien. Les ameublements en sont très beaux, tirés expressément de Paris et recommandables par leur goût, leur richesse et leur nouveauté... La galerie, la salle à manger sont ornées de plafonds de Lagrenée...La bibliothèque renferme différents objets curieux, tels que les effigies en cire colorée et faites avec beaucoup d'art et de ressemblance de MM. de Voltaire, de Rousseau, de Franklin et du comte d'Estaing, envoyées de Paris. »

Dans le parc qui comprend un jardin régulier à la française et un jardin anglais, on est stupéfait du nombre de « fabriques » hétéroclites semées par la fantaisie prodigue de ce Crésus moscovite. Après avoir mentionné la grotte, la ménagerie, le belvédère, l'orangerie, le descripteur anonyme poursuit ainsi : « Sur le bord d'un étang est le pavillon appelé *Pagodenbourg*, dans le

1. Baron de Baye, *Kouskovo. La résidence d'un grand seigneur russe au XVIIIe siècle*. Paris, 1905. — Parmi les autres domaines appartenant aux comtes Cheremetev, on peut encore citer Ostafiévo où le célèbre historien Karamzine a écrit son *Histoire de la Russie* et Voronovo, l'ancien château du comte Rostoptchine, qui y mit lui-même le feu en 1812.

goût chinois, avec deux cabinets remplis de figures, vaisselle, ustensiles et habillements de ce peuple. La *Maison hollandaise* contient plusieurs chambres meublées suivant le costume de cette nation. Les murs y sont couverts de carreaux de faïence et de tableaux de célèbres peintres flamands. Dans un bosquet de bouleaux, au centre de six allées, est un *Hermitage* en pierre et d'ordre corinthien. On y monte par un canapé que des machines font mouvoir[1]. Dans le milieu est une table de seize couverts qu'on fait également monter et descendre à volonté. »

Il y a naturellement « un bassin ou étang d'une immense grandeur sur lequel voguent un yacht de six pièces de canon, plusieurs bateaux, chaloupes, esquifs, tant à voiles qu'à rames. Dans ce bassin est une île, flanquée de terrasses de gazon et de la figure extérieure d'une forteresse.

« Le parc est rempli de cerfs, de daims d'Amérique, de rennes, de chèvres sauvages de la Petite Russie et d'autres bêtes fauves. On y voit aussi des loups, parmi lesquels il s'en trouve de noirs et de tachetés : la rareté de ces derniers est cause que M. de Buffon n'a pu les décrire dans son *Histoire naturelle*. Non loin du parc est la *Vénerie*, bâtie en pierre, à deux étages, et dans le goût gothique. Le milieu de cet édifice s'élève en forme de tour et les deux ailes servent à la demeure des chasseurs.

« Le jardin anglais offre aux promeneurs une maison de bois dite *la Solitude*, un labyrinthe au milieu duquel on trouve un pavillon apppelé *le Temple du Silence*. Non loin de *la Solitude* est un pavillon rond qui, par l'extérieur, ressemble à une meule de foin; en dedans il est orné de glaces, d'arabesques et d'un plafond peint dans le genre de Boucher. *La Métairie* est dans le genre des anciennes habitations russes : l'intérieur de cette pièce est entièrement boisé et sans clous. Dans le bois est une petite maisonnette revêtue d'écorce de bouleau et nommée *le Réduit philosophique*. Elle est meublée conformément à sa dénomination. Le seuil est décoré de cette inscription en lettres dorées, en russe et en français : « L'étude de la philosophie m'apprit à mépriser les honneurs qui ne rendent ni meilleur ni plus sage. »

1. Les fauteuils volants ou « chaises à se guinder », ancêtres de nos ascenseurs, n'étaient plus une rareté en France sous Louis XV. Les tables volantes étaient l'accessoire indispensable de tous les Ermitages.

Un buste de Diogène était placé dans cette maison... Non loin de là est une montagne taillée en escargot, au sommet de laquelle on trouve un temple dédié à Diane avec la statue de cette déesse.

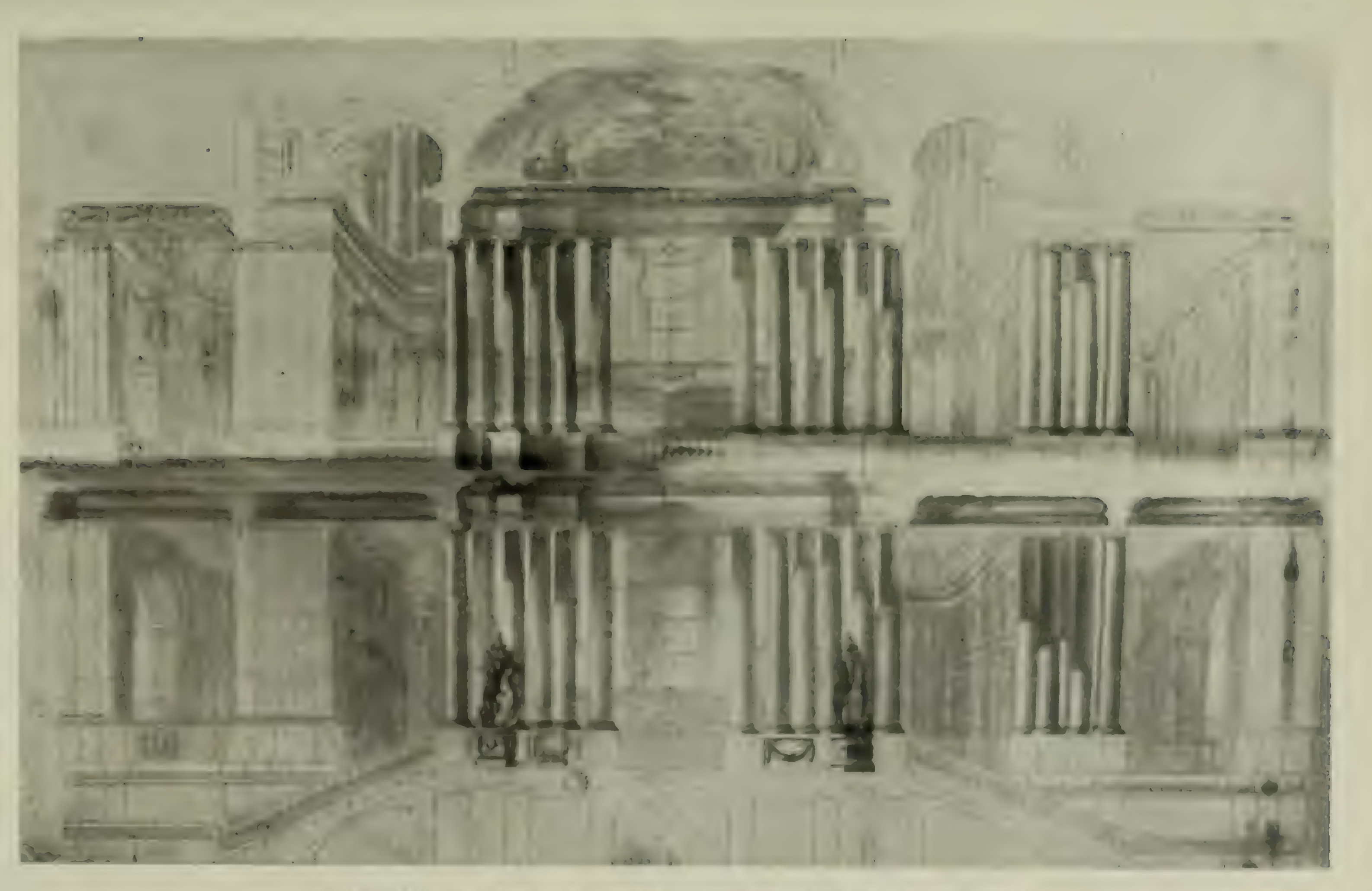
« Dans une grande prairie on a construit un grand théâtre d'une architecture majestueuse sur les plans et les dessins faits à Paris par M. Drouin, architecte français. »

Nous avons fait de larges emprunts à cet inventaire descriptif parce qu'à notre avis rien ne fait mieux saisir les traits caractéristiques de cette pittoresque et patriarcale Russie du temps du servage (*Pomêchtchitchia Rossia*), dont les derniers vestiges ont été définitivement abolis par la révolution bolcheviste. On y voit les étranges déformations que subit la civilisation occidentale dans le cerveau d'un grand propriétaire moscovite du temps de Catherine, ce goût de la profusion, ce manque d'esprit critique qui lui fait accumuler dans son domaine comme dans un gigantesque Cabinet de curiosités en plein air des spécimens de tous les styles. On y constate aussi le prestige des artistes français qui sont chargés de fournir les plans de ces châteaux ainsi que les meubles et les objets d'art nécessaires pour les décorer.

Le château en bois d'*Ostankino* est de date un peu postérieure : la construction n'en fut commencée qu'en 1789 par le fils du créateur de Kouskovo, Nicolas Petrovitch Cheremetev. C'est là qu'il vécut son roman d'amour avec la fille d'un de ses serfs, la charmante actrice Prascovie, sa chère Paracha dont il fit, au grand scandale des siens, une comtesse Cheremetev. Le souvenir de la comtesse paysanne (grafinia-krestianka) survit encore dans les chants populaires. Les dimensions anormales de la salle de théâtre qui occupe ici la majeure partie du premier étage s'expliquent par cette mésalliance du grand seigneur avec une actrice. La décoration intérieure et le mobilier sont du plus pur style français du XVIIIe siècle : mais il est à noter que beaucoup d'objets qui paraissent en bronze sont en bois doré ; c'est à ce signe qu'on reconnaît les travaux souvent fort habiles exécutés par des serfs russes d'après les modèles parisiens.

Arkhangelskoe[1] qui fut acquis en 1810 par la famille Iousoupov est une création du prince Nicolas Alexêevitch Galitzine

1. Cf. *Mir Iskousstva*, 1904.



BAJENOV. — PROJET DE RECONSTRUCTION DU KREML DE MOSCOU (1771).
COUPE DU GRAND ESCALIER.
(Paris, Bibliothèque de l'Arsenal.)



Le Chateau d'Arkhangelskoe
près de Moscou.

qui avait accompagné le comte du Nord à Paris en 1782. L'ordonnance générale du château est pareille à celle de toutes les ousadby. La façade qui donne sur la cour d'honneur est reliée aux servitudes par des colonnades; celle qui donne sur les jardins s'arrondit au centre en forme de rotonde et s'ouvre sur des terrasses qui descendent jusqu'à la Moskva (Pl. 22). L'art français domine également dans la décoration : de magnifiques panneaux d'Hubert Robert sont enchâssés dans les lambris. Dans le parc, le petit *Temple du Souvenir* (khram Pamiati) s'orne d'une statue votive de Rachette divinisant Catherine II.

Nous mentionnerons seulement pour mémoire *Kouzminki*, la Podmoskovnaïa des princes Galitzine : car ce très beau château, d'un charme idyllique, construit par Gilardi, le dernier représentant du classicisme moscovite, a été complètement détruit par un incendie en 1916. La Révolution de 1917 a provoqué la disparition d'un grand nombre de ces « nids de gentilshommes » qui avaient une si grande valeur d'art et de souvenir.

*
* *

II. L'architecture de style Empire sous Alexandre et Nicolas Ier.

Le style élaboré par Vallin de La Mothe, Rinaldi, Cameron et Quarenghi a été porté à sa perfection, sous le règne d'Alexandre Ier, par un architecte français : Thomas de Thomon, et deux architectes russes de formation française : Voronikhine et Zakharov.

Ce qui caractérise cette seconde phase du classicisme par rapport à la précédente, c'est que les architectes, poussant jusqu'au bout la réaction contre le tarabiscotage du style baroque, cherchent à dégager des formes de plus en plus rectilignes, de plus en plus sévères. Ils s'enfoncent de plus en plus dans l'étude du passé. Après s'être mis à l'école de Palladio, puis de Vitruve, ils remontent jusqu'aux temples grecs de l'Italie méridionale. A la place des colonnes corinthiennes de l'époque de Catherine, on voit apparaître des colonnes austères

empruntées aux ruines de Paestum. Le classicisme du règne d'Alexandre est le triomphe de l'ordre dorique.

Cet idéal de simplicité archaïque se retrouve dans toute l'Europe. Mais il est évident que la Russie l'a emprunté à la France, sa grande initiatrice. Ce sont les architectes de Louis XVI et de Napoléon qui ont formé ceux d'Alexandre I[er]. Rappelons que Catherine II avait acheté en bloc les portefeuilles de dessins de Clérisseau, que le grand-duc Paul Pétrovitch acquit en 1789 par l'intermédiaire du graveur Wille[1], une collection de 273 dessins d'architecture de Ledoux et qu'Alexandre I[er] désireux d'être tenu au courant des embellissements de la capitale de Napoléon, chargea Fontaine de lui expédier par l'intermédiaire de M. de Caulaincourt, ambassadeur de France en Russie, des dessins et des descriptions de nos principaux monuments. Ce *Journal des Monuments de Paris*[2] envoyé à l'empereur de Russie, dont les principales livraisons, échelonnées de 1809 à 1815, sont consacrées au Louvre et aux Tuileries, au Palais du Corps législatif et à l'Arc de triomphe du Carrousel, est un des plus éloquents témoignages que nous connaissions de cette pérennité du prestige de l'art français qui, sous Napoléon comme sous Louis XIV, avec Fontaine comme avec Robert de Cotte, ne cesse de donner des directives à l'Europe.

Dans un article remarquable sur le classicisme russe et ses sources françaises[3], Grabar a démontré que les *Recueils des grands prix d'architecture* décernés par l'Académie de Paris ont été pour les architectes pétersbourgeois une mine aussi précieuse que la Bible historiée de Piscator pour les peintres d'icones du XVII[e] siècle. Voronikhine utilise pour la cathédrale de Kazan un dessin de Peyre l'aîné, l'architecte de l'Odéon. Thomas de Thomon emprunte sans vergogne le premier projet de sa Bourse et jusqu'à ses colonnes rostrales à un certain Pierre Bernard qui avait été médaillé en 1782.

Les origines françaises du style Empire russe sont donc bien établies. Mais ce qu'il faut accorder, c'est que cette archi-

1. Journal de Wille. Éd. Duplessis, II, p. 163.
2. Le Journal de Fontaine a été publié en 1892. Un complément a paru en 1912 par les soins de M. Vuaflart d'après les dessins conservés à l'Ermitage.
3. Grabar. *Alexandrovski klassitzim i evo frantsouzkié istotchniki* (Staryé Gody, 1912).

tecture nouvelle, paralysée par les troubles de la Révolution et les guerres napoléoniennes, n'a pas été aussi féconde en France qu'en Russie. De cette longue période, les seuls témoins que conserve Paris sont les deux arcs de triomphe de l'Étoile et du Carrousel, la Colonne de la Grande Armée (Colonne Vendôme), et le Temple de la Gloire (Madeleine) : encore la plupart de ces monuments ont-ils été achevés sous la Restauration ou sous Louis-Philippe, longtemps après la chute de Napoléon. Au contraire la Russie d'Alexandre et de Nicolas Ier a pu, grâce à des circonstances plus favorables, réaliser sur une très grande échelle ce qui, en France, restait trop souvent sur le papier. C'est ainsi que Pétersbourg est devenue, à défaut de Paris, la *ville Empire* par excellence.

Le premier architecte russe de l'époque d'Alexandre Ier, Voronikhine (1759-1814), était un serf du comte Stroganov. Il voyagea en France avec son fils Paul ou Popo, l'élève du futur Conventionnel Romme, ce qui lui permit d'étudier à Paris le Panthéon de Soufflot.

A son retour à Pétersbourg, le comte Stroganov le fit agréer par Paul Ier comme architecte de la *cathédrale Notre-Dame de Kazan* (Kazanski sobor) dont la construction dura dix ans, de 1801 à 1811. C'est conformément au désir de l'empereur qui pendant son voyage à l'étranger avait beaucoup admiré Saint-Pierre de Rome, que Voronikhine modela sa cathédrale orthodoxe sur la plus illustre basilique de la catholicité. Le pastiche est flagrant. C'est une église à coupole, en forme de croix latine. Du côté de la Perspective Nevski une colonnade semi-circulaire évoque le souvenir de la colonnade du Bernin. Pour accuser encore la ressemblance, un obélisque en bois se dressait jadis au centre de l'hémicycle[1] (Pl. 23).

Les historiens d'art russes, désireux de défendre l'originalité de Voronikhine, insistent sur les différences entre Notre-Dame de Kazan et Saint-Pierre de Rome, qui seraient, disent-ils, beaucoup plus apparentes encore si l'artiste avait pu réaliser intégralement ses projets. Il avait en effet l'intention de cons-

1. Les détails de la décoration ne sont pas plus originaux que l'architecture : c'est ainsi que les portes en bronze sont la copie pure et simple des portes de Ghiberti au Baptistère de Florence.

truire du côté opposé à la Perspective Nevski une seconde colonnade latérale, symétrique à la première[1]. L'effet de ces colonnades jumelles aurait-il été très heureux? Il est permis d'en douter. Malgré ces variantes, effectives ou projetées, la silhouette de cette église produit une impression fâcheuse de « déjà vu » et l'inévitable évocation de Saint-Pierre de Rome tourne en définitive à la confusion de Notre-Dame de Kazan dont la coupole mesquine, couverte en aluminium, paraît une bien chétive réplique du grandiose chef-d'œuvre de Michel-Ange.

Une autre critique peut être adressée en effet à l'église de Voronikhine. Elle manque non seulement d'originalité, mais d'ampleur. L'emplacement sur lequel elle est construite est visiblement trop resserré pour un édifice de cette importance. Devant la façade occidentale, l'architecte avait ménagé une seconde place en hémicycle qui devait permettre aux équipages de stationner ou de circuler : il l'avait entourée d'une magnifique grille en fonte qui rivalise de beauté avec la célèbre grille en fer forgé du Jardin d'Été[2]. Mais cette place, envahie par des constructions parasites, n'a été dégagée que tout récemment, et elle n'atténue que faiblement ce défaut capital d'espace.

L'intérieur de l'église produit un effet plus imposant avec ses deux rangées de colonnes accouplées supportant un plafond à caissons. Achevée à la veille de la Guerre Patriotique, elle a été consacrée à la commémoration des souvenirs de 1812.

La cathédrale de Kazan garde encore l'empreinte du XVIII[e] siècle. Au contraire l'*École des Mines* (Gorny Institout) que Voronikhine construisit en 1806 dans l'île de Vasili Ostrov, à l'extrémité occidentale du quai de la Néva, accuse les tendances de la nouvelle École. Le portique de douze colonnes doriques, sans bases, qui orne la façade, procède des temples de Paestum.

A la pointe opposée de Vasili Ostrov, c'est également le temple de Poseidon qui est reproduit à une plus grande échelle dans la *Bourse maritime* (Birja) de Thomas de Thomon

1. Cette idée est d'ailleurs moins originale qu'elle n'en a l'air. Dans le *Recueil d'architecture* de Neufforge (1765) se trouve déjà gravé le plan d'un hôtel de ville avec deux colonnades en hémicycle. On retrouve le même dispositif dans un projet d'Académie publié également en 1765 par M. J. Peyre dans ses *Œuvres d'architecture.*

2. Loukomski, *Istoria rêchetki Kazanskavo sobora* (Histoire de la grille de la cathédrale de Kazan). Pétersbourg, 1912.

(1756-1813) le meilleur représentant du style Empire français à Pétersbourg[1]. Il eut la bonne fortune de pouvoir réaliser en Russie des projets qui seraient restés en France dans ses cartons. Après un long séjour en Italie, où il travailla sous l'influence de Piranèse, de Clérisseau, d'Hubert Robert, il fut surpris par la Révolution française. Il émigra d'abord à Vienne, puis en Hongrie et arriva en 1798 à Pétersbourg. Il prit part en 1800 au concours pour la construction de la cathédrale de Kazan; son projet qui s'inspirait du Panthéon et du Tempietto de Bramante fut classé après celui de Voronikhine. Le sort lui fut plus favorable l'année suivante quand l'empereur Alexandre Ier lui confia, aux dépens de Quarenghi qui avait déjà commencé les travaux, la construction de la Bourse (Pl. 24).

Dans un premier projet, emprunté littéralement à Pierre Bernard[2], il avait réservé sur les quatre faces du parallélogramme des portiques de dix colonnes. Dans le projet définitif de 1803, il remplace ces quatre portiques par une colonnade continue régnant autour de l'édifice.

La Bourse de Pétersbourg est donc comme celle de Paris, un temple périptère, mais d'un style beaucoup plus sévère. Les colonnes qui font le tour de l'édifice sont doriques, sans cannelures. Le fronton est percé d'une grande baie en plein cintre à claveaux apparents. A l'intérieur règne une vaste salle avec voûte à caissons, ornée d'un buste monumental d'Alexandre Ier.

Si l'architecture de ce temple des marchands n'est pas très originale, sa situation en proue à l'extrémité d'une île est incomparable. Deux colonnes rostrales, à la base desquelles trônent des statues de dieux marins et dont les chapiteaux devaient porter des phares pour éclairer les vaisseaux, encadrent magnifiquement la façade; de chaque côté des pentes douces descendent vers le fleuve. Tout cet ensemble constitue un merveilleux décor architectural, digne du pinceau d'Hubert Robert.

Malheureusement les proportions de l'édifice, auquel l'architecte aurait voulu donner plus d'ampleur, sont un peu trop

1. Troubnikov, *Thomas de Thomon* (Staryé Gody, 1908).

2. Collection des prix que l'Académie d'Architecture proposait et couronnait tous les ans, publiée par Van Cleemputte, 1779 et sq.

réduites pour l'immensité de ce paysage fluvial ; elles ne paraissent pas calculées à l'échelle de la Néva.

L'imitation du temple de Paestum reparaît encore une fois dans le *mausolée de Paul I*[er], érigé par Thomas de Thomon dans un coin du parc de Pavlovsk : mais ici la sévérité des colonnes doriques convient particulièrement bien à la destination funéraire de ce sacellum dédié par l'impératrice Marie à la mémoire de l'Époux bienfaiteur (Souprougou Blagodételiou).

Après la Bourse, le plus bel édifice Empire de Pétersbourg est sans contredit l'*Amirauté* (Admiralteïstvo), construite ou plutôt remaniée de 1806 à 1823 d'après les plans de l'architecte russe Zakharov[1]. Adrien Dmitrievitch Zakharov (1761-1811) s'était formé, comme Bajenov et Voronikhine, à l'école française. En 1782 il avait été envoyé à Paris comme pensionnaire de l'Académie; il y fut jusqu'en 1786 élève de Chalgrin, qui achevait l'église Saint-Philippe du Roule et devait s'immortaliser en attachant son nom au chef-d'œuvre le plus grandiose de l'architecture napoléonienne : l'Arc de triomphe de l'Étoile.

La vieille Amirauté de Pierre le Grand, devenue par le jeu du hasard le centre de la cité, devait paraître au commencement du XIX[e] siècle bien misérable à côté des palais majestueux dont s'ornait la capitale d'Alexandre. Elle avait conservé son caractère primitif de chantier et de forteresse. Voici comment l'abbé Georgel la décrivait en 1800[2] : « L'Amirauté est baignée sur son flanc septentrional par la Néva et entourée de tous les autres côtés par un rempart flanqué de bastions à batteries, environné de fossés pleins d'eau, de palissades et de glacis pour protéger les chantiers qui y sont établis. On peut y construire à la fois six vaisseaux de guerre et les lancer (sur des chameaux)[3] dans la Néva. »

Ces fortifications n'avaient plus de raison d'être; palissades et pont-levis pouvaient disparaître sans inconvénient. Mais la réfection d'un pareil édifice était une tâche extrêmement délicate. Il fallait respecter ce plan en équerre qui entraînait un déve-

1. Lanceray, *Zakharov i evo Admiralteïstvo* (Staryé Gody, 1911).
2. Georgel, *Voyage à Saint-Pétersbourg en 1799-1800*. Paris, 1818.
3. Les marins appellent ainsi de grands caissons en bois qu'on immerge sous la coque d'un navire pour le soutenir au-dessus de l'eau.

loppement de longues façades monotones; il fallait conserver cette aiguille dorée (Admiralteïskaïa igla) qui pointait au-dessus de l'entrée principale et qui pouvait s'accorder à la rigueur avec le style gothique ou baroque, mais qui cadrait fort mal avec le style classique. Zakharov se tira à merveille de ces difficultés : il réussit à rhabiller en style alexandrin cet édifice pétrovien en donnant presque l'illusion d'une création originale et homogène.

La façade principale fut très habilement divisée par trois avant-corps (vystoupy) ornés de colonnades qui, par leurs ressauts et leurs jeux d'ombres et de lumières, en rompent la monotonie. La tour centrale reçut une riche décoration plastique : l'arche du portail est accostée de groupes de nymphes supportant le globe terrestre; au-dessus une frise symbolise la création de la marine russe; enfin une sorte de tempietto carré entouré de colonnes ioniques et couronné de statues sert de base à la haute flèche dorée surmontée d'une girouette en forme de nef (Pl. 25).

Les façades latérales qui se développent du côté du Palais d'Hiver et du Palais du Sénat présentent une disposition analogue. Elles aboutissent sur le quai de la Néva à deux pavillons à colonnades, décorés de mascarons et de trophées et percés d'une arche immense sous laquelle passait autrefois un canal débouchant dans le fleuve[1]. C'est par là qu'avait lieu le lancement des vaisseaux construits dans les chantiers : des balcons circulaires permettaient de réparer les superstructures (Pl. 26).

L'ensemble de cette composition est remarquable par la répartition des masses, par la beauté des proportions. De grandes surfaces nues, adroitement ménagées, font ressortir les colonnades. Les murs sont peints en jaune paille; les colonnes, les corniches et les bas-reliefs en blanc. Cette polychromie discrète souligne nettement les lignes de l'architecture.

Ce chef-d'œuvre du style Empire a malheureusement souffert du vandalisme administratif. Un square banal, planté en 1872 par la Douma municipale sur l'emplacement des anciens fossés, masque la façade principale du côté de la Perspective Nevski. Du

1. Il est intéressant de comparer au point de vue de l'évolution du style ces arcs lancés sur un canal à la porte d'eau de la Nouvelle Hollande, construite un demi-siècle auparavant par Vallin de La Mothe.

côté de la Néva, le mal est encore plus irréparable. En 1875, le ministre de la Marine commit la lourde bévue de vendre à des particuliers tout le terrain compris entre les deux pavillons. D'énormes maisons de rapport se dressèrent à la place des chantiers de l'Amirauté; ce pâté d'immeubles sans style écrase et déshonore les nobles colonnades de Zakharov.

Voronikhine, Thomas de Thomon, Zakharov n'ont créé que des monuments isolés : la cathédrale de Kazan, la Bourse, l'Amirauté, plus ou moins bien raccordés à leur entourage. Ce qui distingue au contraire Rossi (1775-1849), le dernier des grands architectes classiques de la Russie, dont la carrière se prolonge longtemps après le règne d'Alexandre Ier, c'est qu'il eut le privilège d'ordonner de vastes ensembles qui ont complètement transformé le décor de Pétersbourg. De tous les architectes russes, il est, avec Rastrelli, celui qui a le plus contribué à modeler le visage de la capitale de Pierre le Grand.

Fils d'une ballerine italienne et de père inconnu, Carlo di Giovanni Rossi vécut dès sa plus tendre enfance en Russie, de sorte que malgré son nom italien transformé en Karl Ivanovitch, il doit être considéré, plus encore que Quarenghi, comme un architecte purement russe[1]. Il commença par travailler à Pavlovsk et à Gatchina sous la direction de Brenna, l'architecte du château Saint-Michel. En 1802 il fit un voyage en Italie. Après quelques années passées à Moscou, il revint en 1816 à Saint-Pétersbourg. C'est alors seulement que commence sa carrière d'architecte. Zakharov était mort en 1811, Thomas de Thomon en 1813, Voronikhine en 1814. Le champ était libre pour un homme nouveau. Il fut appelé à faire partie du Comité de construction et d'hydraulique présidé par un ingénieur militaire français, le général de Béthencourt. Tous les projets de constructions nouvelles devaient être examinés et approuvés par ce Comité qui avait mission d'imprimer à la capitale un caractère d'unité et d'harmonie. C'est dans cette Commission d'esthétique urbaine, véritable École de discipline architecturale, que mûrit le génie de Rossi.

Sa première œuvre, le *palais Elaguine* (1818-1820), char-

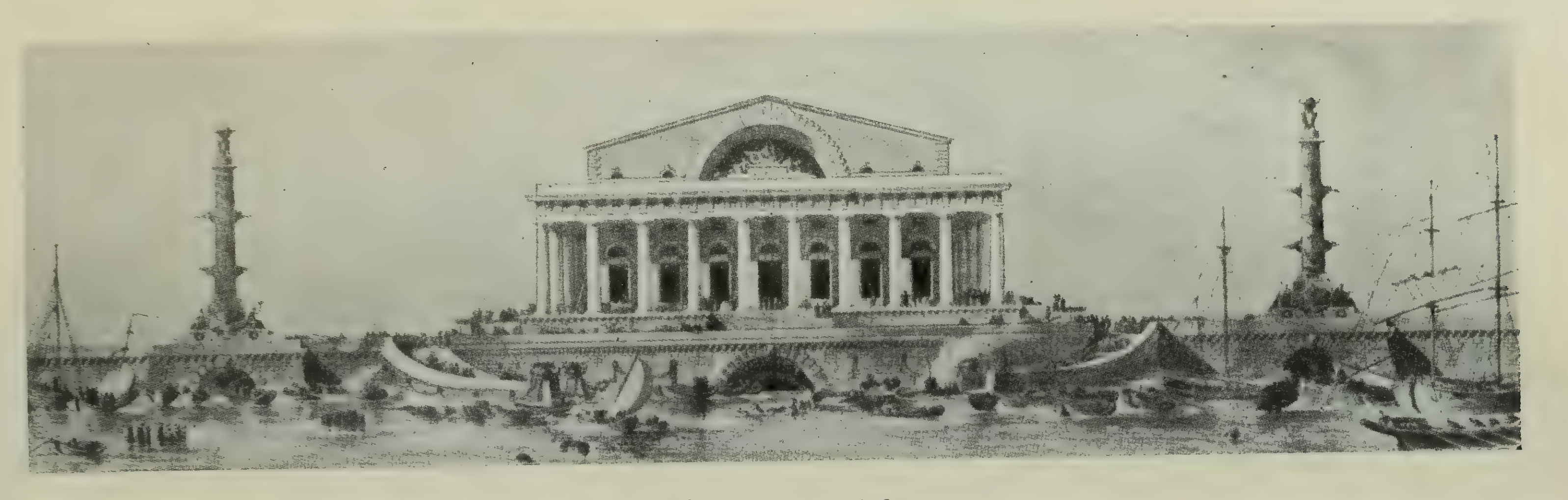
1. Zoubov, *Carlo di Giovanni Rossi, ein Beitrag zur Geschichte der Auflösung des Petersburger Empire*. Petr., 1914.

VORONIKHINE. — La Colonnade de la Cathédrale de Kazan (1801-1811).
(Pétersbourg.

VORONIKHINE. — L'Abside de la Cathédrale de Kazan.



Premier Projet (1801).



Projet Définitif (1803).

THOMAS DE THOMON. — LA BOURSE DE SAINT-PÉTERSBOURG.

mante maison d'été construite dans les îles pour l'impératrice mère Marie Feodorovna, attira sur lui l'attention du souverain. De 1820 à 1832, la faveur impériale lui permit de réaliser quatre grands décors de pierre dont on ne trouverait l'équivalent dans aucune autre capitale de l'Europe : l'hémicycle du Palais d'Hiver, la place du Palais Michel, les abords du Théâtre Alexandra et enfin les deux palais jumeaux du Synode et du Sénat.

Les bâtiments de l'*Etat-Major* et des Ministères des Finances et des Affaires Étrangères qui s'arrondissent en hémicycle autour de la place du Palais d'Hiver rehaussent à merveille la façade baroque de la résidence d'Élisabeth. L'ensemble est loin d'être homogène : car le cadre concave de Rossi est aussi simple que la façade rectiligne de Rastrelli est surchargée ; mais il n'a rien de discordant et un badigeon rouge uniforme donne à ces constructions si différentes de dessin et de style une apparence d'unité. Une arche immense, en forme d'arc de triomphe (Arka Glavnavo Chtaba), dont l'attique est couronné par le char à six chevaux de la Victoire, s'ouvre dans un coin de la place et sert d'entrée monumentale à la Morskaïa (rue de la Mer), une des principales artères de Pétersbourg. Un second arc, planté obliquement par rapport au premier, rachète ingénieusement la courbe de la rue qui débouche de biais (Pl. 28).

Le *Palais Michel* (Mikhaïlovski dvorets), affecté depuis au Musée d'art russe fondé par Nicolas II sous le vocable de son père Alexandre III, a été construit par Rossi pour le frère d'Alexandre et de Nicolas I[er] : le grand-duc Michel Pavlovitch. Sur un soubassement monumental se dresse une grandiose colonnade corinthienne ; des ailes beaucoup plus basses et d'un style dorique plus simple encadrent ce motif central. L'ordonnance et la hauteur uniformes des bâtiments qui entourent la place sont habilement calculées pour rehausser l'effet du palais[1]. A l'intérieur un majestueux escalier de parade conduisait à des pièces dont la décoration et le mobilier étaient entièrement du dessin de l'architecte (Pl. 16).

L'unité du décor architectural est encore beaucoup plus saisissante dans l'ensemble d'édifices et de rues qui servent de cadre

1. C'est sur cette place que s'élève le Théâtre Michel qui était avant la Révolution, le théâtre français de Pétersbourg.

au *théâtre Alexandra* (Alexandrinski teatr). Avec sa loggia de six colonnes corinthiennes sur la façade principale et les deux portiques qui règnent sur les façades latérales, ce théâtre n'a en soi rien de très original. Mais ce qu'on ne saurait trop admirer, c'est l'accord si harmonieux qu'il forme avec les bâtiments de la Bibliothèque, les arcades de la rue du Théâtre et l'hémicycle de la Place Tchernychev où se groupaient les services de la Censure et du Ministère de l'Instruction publique.

Le dernier décor urbain auquel Rossi, prématurément usé par une vie de débauche, ait mis la main, est le double *palais du Sénat et du Synode,* percé en son centre d'une arche colossale qui donne accès à la Galernaïa (rue des Galères) (Pl. 27). Le motif est le même que dans le bâtiment de l'État-Major; mais ici l'arche sur rue est rectiligne au lieu d'être concave comme sur la place en hémicycle du Palais d'Hiver. Les palais du *Sénat* et du *Synode* qui font pendant à l'une des façades latérales de l'Amirauté, permettent de comparer le style fleuri de Rossi à l'art plus sévère de Zakharov. Tout en restant fidèle aux principes du classicisme, Rossi marque une réaction dans le sens du baroque dont il aime la pompe et la richesse. Il est très caractéristique de voir que, dans toutes les constructions que nous avons passées en revue, il remplace la sévère colonne dorique, si goûtée de la génération précédente, par la colonne à chapiteau corinthien.

En somme si Rossi n'a pas été un grand créateur de formes, il a été un prodigieux ordonnateur. Il a enrichi Pétersbourg de quelques-uns de ces ensembles architecturaux dont la France avait donné de merveilleux modèles sous l'ancienne monarchie, à l'époque où Paris et toutes nos capitales provinciales se paraient à l'envi de Places Royales. Depuis lors nous en avons malheureusement perdu le secret. Faut-il en conclure que la forte discipline architecturale à laquelle Paris doit la place des Vosges, la place Vendôme et la place de la Concorde, Nancy la place Stanislas et la place de la Carrière, Pétersbourg les places du Palais Michel et du Théâtre Alexandra, du Palais d'Hiver et du Sénat, est le privilège exclusif de l'absolutisme et partant incompatible avec un régime de démocratie?

Rossi peut être considéré comme le dernier représentant du style Empire en Russie : car son contemporain, l'architect

français Ricard de Montferrand (1786-1858), auquel Alexandre et Nicolas I[er] confièrent la construction de la cathédrale Saint-Isaac, inaugure déjà un style nouveau qui est plus éclectique que classique, dans le sens strict de ce mot.

Ricard dit de Montferrand [1], qui s'était formé dans l'atelier de Percier et Fontaine, arrive à Pétersbourg en 1816, trois ans après la mort de Thomas de Thomon. En 1817 il sort triomphant du concours ouvert entre architectes russes et étrangers pour la reconstruction de Saint-Isaac. Le choix d'un architecte français pour construire la cathédrale de Pétersbourg, si peu de temps après la Campagne de Russie et la Campagne de France, prouve combien l'expansion de l'art français eut peu à souffrir des événements de 1812 à 1815.

La cathédrale actuelle de *Saint-Isaac* (Isaakievski sobor ou plus simplement Isaaki) est la quatrième construite sur cet emplacement. Pierre le Grand avait déjà dédié à saint Isaac le Dalmate, dont la fête coïncidait avec le jour de sa naissance, une église en bois qu'il fallut bientôt reconstruire en briques. Sous Catherine II, Rinaldi fut chargé de la remplacer par une église en marbre, à cinq coupoles. Mais Paul I[er] arrêta les travaux et détourna les matériaux au profit de son château Saint-Michel. — Alexandre I[er] fit raser l'église avortée de Rinaldi dont le style ne répondait plus à son idéal et chargea Ricard de Montferrand d'élever sur ses fondations une cathédrale monumentale, dont la première pierre fut posée solennellement en 1819 : elle ne devait être consacrée que quarante ans plus tard, en 1858.

Cette église colossale, dont la coupole dorée, composée d'une double calotte avec des éperons de liaison, domine majestueusement le panorama de Pétersbourg, manque malheureusement d'originalité. De même que Notre-Dame de Kazan est une réduction de Saint-Pierre de Rome, Saint-Isaac est une copie de Saint-Paul de Londres ou du Panthéon de Paris (Pl. 27). La cathédrale russe l'emporte sur ses modèles par l'énormité de ses colonnes de granit, la richesse de ses marbres et de ses mosaïques. Mais le jour blafard qui filtre sous la coupole éteint

1. Le Musée de Rouen possède un intéressant portrait de Ricard de Montferrand par Court, daté de 1842. Nous en avons vu un autre par Horace Vernet dans la collection du comte Suzor à Pétersbourg.

toutes ces splendeurs et l'effet produit ne répond ni à cette exagération des proportions, ni à cet excès de magnificence : *Materia superat opus* [1].

C'est encore un effet de masse plutôt que de beauté que produit la *Colonne Alexandrine* [2], gigantesque monolithe de granit détaché des portiques de Saint-Isaac qui s'érige au centre de la place du Palais d'Hiver (Pl. 28). En consacrant cette colonne à son frère Alexandre, l'ambition du tsar Nicolas était de surpasser la *Colonne Napoléonienne* élevée à Paris sur la place Vendôme. On retrouve dans toutes les entreprises de Ricard de Montferrand ce besoin de surenchérir sur les chefs-d'œuvre de l'art français : ce qui est un moyen détourné de lui rendre hommage. Mais tout n'est pas dans les dimensions. En art, ce qui compte, ce n'est pas la dimension, mais la proportion. Ricard semble avoir trop oublié ce principe. On admire l'habileté avec laquelle ce virtuose dans l'art de soulever les poids lourds — c'est lui qui en 1836 releva la cloche-monstre (Tsar-kolokol) du Kreml qui s'était enfoncée dans le sol — réussit à hisser sur un piédestal la plus grande colonne monolithe du monde ; on applaudit ce tour de force d'ingénieur-architecte, aussi remarquable dans son genre que le transport et la mise en place de l'énorme bloc en granit de Finlande qui sert de base à la statue de Pierre le Grand. Mais les spirales de bronze de la Colonne de la Grande Armée, si elles montent moins haut que le fût de granit poli de la Colonne Alexandrine, exaltent tout de même davantage l'imagination.

Quoi qu'il en soit, la cathédrale Saint-Isaac clôt la liste des grands monuments de Pétersbourg. La seconde moitié du XIXe siècle et le début du XXe siècle n'ont rien ajouté d'appréciable à ce legs du classicisme : merveilleux patrimoine qu'on n'a même pas su conserver intact. La beauté de Pétersbourg a souffert à la fois de la décadence architecturale et du vandalisme. C'est vers 1840 que se place son apogée. A cette époque la capitale de Pierre le Grand a vraiment mérité par l'ampleur,

1. Ricard de Montferrand, *L'église cathédrale de Saint-Isaac*. P. 1845. — Monduit *Mémoire sur les travaux de l'église Saint-Isaac et le projet de l'architecte Montferrand*. P. 1820.

2. Ricard de Montferrand, *Plans et détails du monument consacré à la mémoire de l'empereur Alexandre*. Paris, 1836.

la magnificence, l'unité de son décor architectonique, l'hommage ardent de Pouchkine qui sonne comme une déclaration d'amour :

Ia lioubliou tebia, Petra tvorénié.

*
* *

Le style Empire à Moscou. — Il nous reste à dire quelques mots de l'architecture moscovite pendant cette seconde période du classicisme russe, c'est-à-dire après l'incendie de 1812[1].

Malgré sa déchéance depuis son abandon par les tsars, la vieille capitale en imposait encore en 1812 aux officiers et aux soldats de la Grande Armée.

Un raffiné comme Henri Beyle (Stendhal) écrit à la comtesse Daru : « Vous savez que Moscou avait 400 ou 500 palais ornés avec une volupté charmante, inconnue à Paris et qu'on ne voit que dans l'heureuse Italie. » Un officier polonais mande avec admiration à sa femme. « Tous les palais sont énormes, d'un luxe inconcevable. L'intérieur de ces superbes édifices est orné avec beaucoup de goût. On voit des statues de grandeur naturelle, d'un travail charmant, en bronze antique, tenant des candélabres de vingt bougies. »

Le témoignage naïf des petites gens n'est pas moins significatif. Dans une des lettres interceptées par les Russes durant la campagne de 1812[2], un simple garde-magasin des vivres décrit ainsi l'étendue du désastre : « Le Kremlin est conservé; c'est une partie au centre de la ville, bâtie par Pierre Ier (*sic*) et qui est à l'épreuve du feu. Elle est fortifiée et entourée d'une muraille flanquée de tours. Elle renferme le palais des czars où l'on rencontre une belle salle d'audience, l'église de Saint-Michel, la tour d'Ivan et la fameuse cloche qui est enfoncée en terre. Toute cette partie est conservée; on a recueilli plusieurs objets précieux dans les églises du Kremlin pour en faire des trophées qu'on transporte à Paris. — Le deuxième quartier était celui de Kitaïgorod : il renfermait l'Imprimerie, la Bourse,

1. Fomine, *Moskovski Klassitsizm* (L'architecture classique à Moscou). *Mir Iskousstva*, 1904.
2. *La Sabretache*, 1913.

l'Université et toutes les boutiques des marchands; il a été entièrement consumé. — Le troisième est celui de la ville blanche; c'est celui qui a été le plus ménagé; il reste encore quelques maisons; c'est celui que nous habitons. C'est une chose triste que de parcourir ces rues au milieu des décombres et de ne pas voir un seul habitant. Plus des quatre cinquièmes ont été brûlés. »

La vieille capitale se releva de ses cendres avec une rapidité qui tient du prodige : « Aucune ville, atteste l'émigré français Le Cointe de Laveau en 1824 dans son *Guide du voyageur à Moscou*, ne s'est relevée aussi rapidement d'une ruine presque totale. Le fléau dévastateur de la guerre avait à peine cessé de verser ses maux sur les cendres fumantes de cette ville que l'on y entendait déjà retentir le ciseau réparateur de l'artisan. »

Cette œuvre de reconstruction ne fut pas abandonnée au hasard. Une commission (Komissia dlia stroenii v Moskvê) fut chargée de diriger les travaux. Alexandre Ier lui donna pleins pouvoirs. En peu de temps on vit resurgir comme par enchantement des monuments publics, des hôpitaux, des hôtels particuliers (osobniaki).

Parmi les principaux artisans de la résurrection de Moscou, il faut citer avant tout Gilardi et Beauvais. Le premier reconstruisit l'*Université* (1817), le second le *Grand Théâtre* (1824).

Pour commémorer le grand événement de 1812, l'architecte Witberg proposa d'édifier sur le Mont des Moineaux, d'où Napoléon avait pour la première fois aperçu Moscou, un temple symbolique dédié au Christ Sauveur[1].

D'après ce Suédois mystique, considéré par les uns comme un architecte génial, par les autres comme un dilettante chimérique et quasi dément, toutes les formes extérieures de l'architecture doivent être l'expression d'une idée. Son temple devait se composer de trois églises superposées : la première en forme de rectangle, la seconde en forme de croix, la troisième en forme de cercle qui, n'ayant ni commencement ni fin, est l'expression de l'infini. La lumière aurait été savamment graduée depuis le crépuscule jusqu'au plein jour pour symboliser les degrés de

1. Witberg i evo proekt khrama Khrista Spasitelia na Vorobicvykh gorakh. Staryé Gody, 1912.

l'initiation et la victoire de l'esprit sur la matière. Au pied du temple, le long de la Moskva, aurait régné une majestueuse colonnade, encadrée par deux hautes colonnes de bronze, l'une fondue avec les canons conquis sur Napoléon de Moscou à la frontière russe, l'autre avec les canons conquis de la frontière à Paris (Pl. 29). Ce projet plusieurs fois modifié finit par être abandonné à cause de l'impossibilité d'établir des fondations sur un sol trop mouvant. Il ne devait être repris que sous Nicolas Ier par l'Allemand Thon, dont le style pseudo-russe marque la fin du classicisme.

*
* *

Si nous essayons de jeter un coup d'œil d'ensemble sur l'évolution de l'architecture classique en Russie, nous serons certainement frappés par la vitalité et la fécondité exceptionnelles de ce style qui semble avoir trouvé à Pétersbourg un terrain plus favorable que partout ailleurs. De l'Académie des Beaux-Arts (1764) à la cathédrale Saint-Isaac (1819-1858), en passant par le palais de marbre, Pavlovsk, le palais Alexandre de Tsarskoe Selo, la cathédrale de Kazan, la Bourse, l'Amirauté, le palais Michel, la route est jalonnée de chefs-d'œuvre où tout au moins d'œuvres remarquables que l'architecture d'aucun autre pays n'offre peut-être en si grand nombre. Faut-il en conclure avec Grabar, Kourbatov[1] et la plupart des historiens russes que la Russie a été à l'époque de Catherine et surtout d'Alexandre le seul pays d'Europe qui ait créé une grande architecture?

Il est certain que l'architecture classique de style Empire s'est prolongée en Russie beaucoup plus longtemps que chez nous. Chaque changement de régime amenait en France un changement de style : nous avons eu successivement un style Directoire, un style Empire, un style Restauration, qui, chacun à tour de rôle, s'efforçaient d'apporter du nouveau, de ne pas répéter les formes du régime disparu. En Russie au contraire la continuité de la vie politique a maintenu la survivance des mêmes

1. L'enthousiasme de Kourbatov manque particulièrement de mesure. Il n'est guère de monument pétersbourgeois dont il ne dise qu' « il surpasse tout ce qui a jamais été conçu ou créé dans l'antiquité et les temps modernes ».

formes d'art depuis le milieu du XVIIIe siècle jusqu'au milieu du XIXe. La tradition classique s'enracina si fortement jusque dans les coins les plus reculés de l'Empire russe, qu'on est surpris de voir encore vers 1840 des habitations et des mobiliers où, malgré le triomphe universel du romantisme, survivent les motifs gréco-romains.

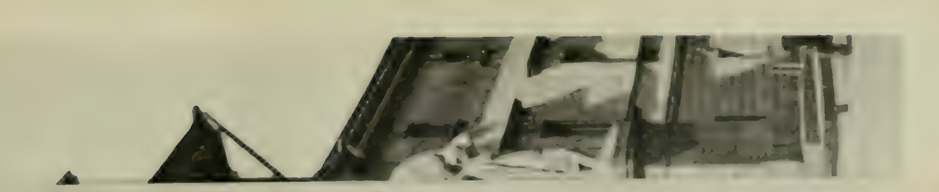
Une autre considération permet d'expliquer l'extrême fécondité du classicisme russe. Les convulsions politiques et sociales qui ont secoué la France de 1789 à 1848, les guerres de la Révolution et de l'Empire ont paralysé l'activité architecturale : de sorte que l'architecture révolutionnaire et napoléonienne a été plus féconde en projets qu'en réalisations. La Russie a pu au contraire, sous le règne de Catherine II et pendant la période de prospérité qui a suivi les guerres napoléoniennes, construire de très nombreux monuments sans lésiner sur les proportions ou les matériaux.

Ajoutons enfin que l'absolutisme des autocrates russes a su imposer aux propriétaires et aux constructeurs des servitudes rigoureuses qui ont permis d'édifier de grands ensembles architecturaux d'une parfaite unité de style.

Grâce à ce concours de circonstances heureuses, l'architecture classique a pris en Russie un essor très remarquable. Mais cette architecture peut-elle être qualifiée de russe ?

Si nous prenons la liste des grands architectes de cette période, nous y relevons une énorme proportion d'étrangers. La France a donné Vallin de La Mothe, Thomas de Thomon, Ricard de Montferrand ; l'Italie Rinaldi, Quarenghi, Brenna, Rossi ; l'Ecosse Cameron. Que reste-t-il à l'actif de la Russie ? Trois ou quatre architectes au plus : Bajenov et Kazakov, Voronikhine et Zakharov. Encore ces Russes sont-ils presque tous de formation purement française : ils ont passé par l'enseignement de l'Académie et travaillé à Paris dans les ateliers de Ledoux, de De Wailly ou de Chalgrin.

Si nous passons en revue les principaux monuments du classicisme russe, nous constatons que le palais de l'Académie, la Bourse, la cathédrale Saint-Isaac, c'est-à-dire trois des monuments les plus remarquables de Pétersbourg, appartiennent à l'École française. Le Palais de Marbre, le Palais Alexandre, le



Anthologies Illustrées des Provinces Françaises. — Vient de paraître : **LE DAUPHINÉ**, par **Paul Berret,** professeur au lycée Louis-le-Grand. 1 volume (17,5 × 25), illustré de 103 gravures et d'une carte. Broché : **12 fr.** En vente chez tous les libraires. (Envoi contre mandat-poste de **13 fr. 20** à **H. LAURENS, Editeur, 6, rue de Tournon, Paris-VI**e.)

La librairie **H. LAURENS** a demandé pour la collection des « **Anthologies illustrées des Provinces françaises** », l'histoire et l'anthologie du **DAUPHINÉ** à M. Paul BERRET. Nul ne pouvait être mieux qualifié pour parler, en érudit et en poète, de cette province. Auteur d'un recueil de **Contes et Légendes** de la terre dauphinoise, d'une **Histoire du Dauphiné,** conférencier du Club Alpin à la Salle du Boulevard Saint-Germain, Paul Berret a donné dans ce livre le meilleur de son savoir d'historien dauphinois et de son talent d'écrivain.

Tout le **DAUPHINÉ** revit dans ce volume : tableaux pittoresques et colorés de la nature, vie et mœurs historiques de cette province guerrière autant qu'éprise d'indépendance et, grâce aux pages de l'anthologie, physionomie curieuse et variée des œuvres littéraires.

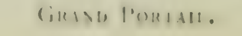
L'illustration a été l'objet de soins particuliers : vues empruntées aux meilleurs clichés des photographes illustrateurs, vieilles estampes, tableaux rares, documents inédits ou restés longtemps oubliés dans la poussière des archives.

Ce volume sur le **DAUPHINÉ** est fait pour plaire non seulement aux Dauphinois, les mieux informés de l'histoire de leur pays, mais encore à tous les lecteurs de France et de l'étranger, qui s'intéressent aux beautés de notre sol national et à la formation de l'âme et de l'unité françaises.

Ainsi cet ouvrage est digne des autres volumes qui ont déjà paru dans les **Anthologies illustrées des Provinces Françaises,** tels que **LA TOURAINE** et **LA NORMANDIE.**

formes d'art depuis le milieu du XVIII[e] siècle jusqu'au milieu du XIX[e]. La tradition classique s'enracina si fortement jusque dans les coins les plus reculés de l'Empire russe qu'on est surpris de

Façade principale et Tour aiguille



Grand Portail.



ZAKHAROV. — L'AMIRAUTÉ (1806-1810).
(Pétersbourg.)



Pavillon de l'Amirauté sur le quai de la Néva et Cathédrale Saint-Isaac.



ZAKHAROV. — Pavillon de l'Amirauté.

Palais Michel pourraient être au même titre revendiqués par l'art italien.

Ces monuments, créés par des architectes étrangers, présentent-ils à un degré quelconque un caractère russe ? Il est bien hasardeux de le prétendre. On y démêle des souvenirs de Palladio et de Piranèse, de Clérisseau et d'Hubert Robert, de Gabriel et de Ledoux, des copies ou des adaptations des temples de Paestum, du Panthéon et de Saint-Pierre de Rome : on n'y voit rien de spécifiquement russe.

Outre le manque d'originalité, on est en droit de reprocher à cette architecture gréco-romaine transplantée en Russie deux défauts très graves. Le premier est un manque d'appropriation à la rigueur du climat, aux lignes du paysage, aux matériaux fournis par la nature. L'architecture antique est encore plus dépaysée sous la latitude de Pétersbourg qu'à Paris ou à Munich. Les temples à portiques sont faits pour les pays de soleil et de lumière : or Pétersbourg est pendant six mois de l'année sous la neige et dans une demi-obscurité. — Leurs lignes horizontales ne se détachent bien que sur le sommet des Acropoles : où trouver dans les marécages de la Néva le socle rocheux qu'exigent les péristyles grecs ? — Enfin les sanctuaires antiques sont généralement construits en marbre ou tout au moins en pierre et la Russie ne dispose pour les imiter que de briques enduites de plâtre peint ; ces pastiches en matériaux médiocres et fardés sont aussi décevants que les copies de meubles parisiens exécutées par les serfs moscovites, où le bois doré remplace les bronzes ciselés.

Dans son célèbre ouvrage sur *La Russie en 1839* qui contient, sous une forme parfois un peu âpre et agressive, beaucoup de vues profondes, le marquis de Custine a très bien saisi ce vice fondamental du classicisme russe. « Ces magnifiques palais des dieux du paganisme qui couronnent admirablement de leurs lignes horizontales les promontoires des rivages ioniens et dont les marbres dorés brillent de loin au soleil sur les rochers du Péloponèse, dans les ruines des acropoles antiques, sont devenus ici des tas de plâtre et de mortier... Au surplus la reproduction des monuments d'Athènes, si fidèle qu'on la suppose, serait perdue dans une plaine fangeuse, toujours menacée d'être sub-

mergée par une eau à peu près aussi haute que le sol. Ici la nature demandait aux hommes tout le contraire de ce qu'ils ont imaginé : au lieu d'imiter les temples païens, il fallait des constructions aux formes hardies, aux lignes verticales [1] pour percer les brumes d'un ciel polaire et pour rompre la monotone surface des steppes humides et gris qui forment à perte de vue et d'imagination le territoire de Pétersbourg. »

Et Custine de conclure avec une logique impitoyable : « Il n'y a ici nul accord entre les inventions de l'homme et les données de la nature... *Le contresens est ce qu'il y a de plus caractéristique dans l'architecture de cette immense ville.* »

Un autre vice de l'architecture classique russe qui est d'ailleurs l'envers d'une de ses qualités : de cette unité de style que nous signalions tout à l'heure, c'est son extrême *uniformité*. Elle ne tient aucun compte de la destination des édifices. Les mêmes colonnades, prodiguées à tort et à travers, servent indifféremment pour la capitale et pour la province. Réservées en France aux palais de justice dont elles sont l'inévitable ornement, elles servent en Russie de frontispice aux casernes comme aux palais. « Si quelque chose pouvait déplaire dans l'architecture de Pétersbourg, confesse un voyageur allemand dont l'esprit est pourtant plus enclin à l'admiration qu'à la critique [2], ce serait cette profusion de colonnes qui partout frappent l'œil et paraissent souvent déplacées, quelque bel effet qu'elles produisent d'ailleurs dans les grands édifices et surtout dans les édifices publics. Le goût particulier de l'empereur, qui veut partout des colonnes est, dit-on, la cause de cette profusion. »

Cette uniformité est en effet une conséquence de l'absolutisme tsariste et de la centralisation bureaucratique. Depuis Pierre le Grand jusqu'à Alexandre II, l'architecture a toujours été tenue en lisière par le pouvoir central et soumise à une censure aussi sévère, aussi oppressive que la littérature, le théâtre ou la presse. La Chancellerie des bâtiments établissait des types de maisons

1. Il est certain que les flèches aiguës de la forteresse et de l'Amirauté ou les clochers rastrelliens comme celui de Saint-Nicolas et celui qui était projeté pour Smolny, convenaient mieux au relief et au climat de Pétersbourg que ses innombrables colonnades.

2. Muller, *Tableau de Pétersbourg*, 1814.

modèles (obraztsovyé doma) qui devenaient obligatoires dans tout l'Empire. De même que les peintres d'icones étaient autrefois tenus de se conformer à ces recueils de poncifs byzantins appelés *podlinniki*, les architectes étaient invités à consulter, avant de dresser leurs plans, l'album des *façades approuvées par Sa Majesté* (Vysotchaïché outverjdennykh fasadov)[1]. « Aucun édifice public n'était construit sans plan envoyé de Pétersbourg; s'il avait été possible, on eût expédié de la capitale les monuments tout faits. Sous Nicolas Ier, il y avait pour chaque classe d'édifices trois ou quatre types ou modèles approuvés par le souverain. L'administration centrale décidait lequel de ces types officiels devait être adopté. On s'explique ainsi le peu de variété des monuments publics en province[2]. »

*
* *

Si brillant qu'ait été le développement de l'architecture classique en Russie, une réaction s'imposait donc contre un système d'architecture trop uniforme qui était dépourvu de tout caractère national. Cette réaction nationaliste, favorisée par le romantisme, se produisit en effet vers le milieu du règne de Nicolas Ier. Mais le remède fut pire que le mal. Au lieu de revenir au style national de Novgorod, de Pskov, de Vladimir et de Moscou, on substitua au poncif classique un poncif *pseudo-russe*, aussi factice que le premier, qui fut à son tour imposé par la volonté de Sa Majesté et acquit dans toute la Russie force de loi.

1. Ces curieux recueils officiels sont très nombreux. L'un d'eux publié sous Alexandre Ier est intitulé : *Recueil des façades approuvées par Sa Majesté Impériale pour les constructions particulières dans les villes de l'Empire russe* (Sobranié fasadov Evo Imperatorskim Velitchestvom Vysotchaiché aprobovannykh dlia tchastnykh strœnii v gorodakh Rossiiskoi Imperii). — Un autre qui date du règne de Nicolas Ier a pour titre : *Façades modèles approuvées par Sa Majesté pour les maisons d'habitation dans les villes* (Obraztsovyé fasady Vysotchaiché autverjdennye dlia obyvatelskikh v gorodakh domov).

2. Leroy-Beaulieu, *L'Empire des tsars et les Russes*. II, p. 63.

CHAPITRE III

FORMATION DE L'ÉCOLE DE SCULPTURE RUSSE

La naissance d'une École de sculpture est assurément l'acquisition la plus importante de l'art russe à l'époque classique[1]. Pour des raisons d'ordre religieux, la statuaire en ronde-bosse — germe d'idolâtrie — était sévèrement proscrite dans la Vieille Russie kiévienne et moscovite et les premiers sculpteurs étrangers appelés à Pétersbourg par Pierre le Grand : Rastrelli père et Nicolas Pineau, n'ont pas formé d'élèves. C'est donc seulement dans la seconde moitié du XVIIIe siècle, après la fondation de l'Académie des Beaux-Arts, que la sculpture russe sort du néant.

Le fait qui prime tout et qu'on ne saurait trop mettre en lumière, c'est que cette École de sculpture russe, si tard venue, n'est en réalité qu'un rameau détaché de l'incomparable École de sculpture française du XVIIIe siècle. Dans la fondation de l'architecture et de la peinture russes modernes, l'influence de l'art français a été certes considérable et même prépondérante, mais elle n'a pas été exclusive; elle a eu à lutter contre la concurrence d'artistes italiens, allemands, voire même anglais, dont l'apport n'a pas été négligeable. Au contraire, en sculpture — l' « opus francigenum » par excellence — elle n'a pas trouvé de rivaux. Le prestige de l'École de sculpture française était si bien établi dans l'Europe qu'aucune autre École n'aurait osé se mesurer avec elle.

Cette action toute puissante de l'École française s'est exercée

1. Le baron N. Wrangel a eu le mérite de publier, dans le tome V de l'*Histoire de l'art russe* de Grabar, la première étude d'ensemble sur la sculpture russe. Ce n'est malheureusement qu'une esquisse un peu hâtive dont beaucoup de détails demandent à être vérifiés et rectifiés.

par trois moyens : 1° par l'exemple de grands artistes tels que Falconet, appelé à Pétersbourg pour exécuter la statue de Pierre le Grand; 2° par l'enseignement des professeurs de l'Académie et notamment de Gillet; 3° par le stage des « pensionnaires » envoyés à l'étranger dans les ateliers des sculpteurs parisiens.

En attendant que l'enseignement de l'Académie fondée en 1758 eût donné ses premiers résultats, Catherine II dut en effet faire appel à un sculpteur étranger pour exécuter la statue équestre qu'elle voulait dédier à la gloire de Pierre le Grand et à la sienne. Ce sont les Français qui dans l'Europe entière avaient le monopole de ces statues royales. Saly fut appelé à Copenhague, Larchevêque à Stockholm. C'est Falconet qui fut engagé à Saint-Pétersbourg. Il y resta douze ans, de 1766 à 1778. Nous n'avons pas ici à refaire l'histoire de sa statue qui ne fut inaugurée, après bien des traverses, qu'en 1782[1]. Nous noterons simplement que ce chef-d'œuvre de la statuaire monumentale qui représente si magnifiquement la sculpture française sur les bords de la Néva devait nécessairement faire école.

Falconet avait amené avec lui une jeune artiste, Marie-Anne Collot, qui devint plus tard sa belle-fille et dont le nom ne peut être séparé du sien puisque c'est elle qui modela la tête colossale de la statue de Pierre le Grand. Très bien douée comme portraitiste, elle a exécuté pour Catherine II un nombre considérable de bustes et de médaillons en marbre qui furent très appréciés de l'impératrice et de son entourage (Pl. 35).

Aux sculpteurs français ayant travaillé en Russie, il convient d'ajouter ceux qui ont travaillé pour la Russie : Vassé, Pajou, Clodion et surtout le plus grand de tous : Houdon, dont les œuvres sont nombreuses au Musée de l'Ermitage. Croit-on que la *Diane* en marbre, rachetée par Catherine sur les instances de Grimm au duc de Saxe-Gotha[2], le *Voltaire assis*, l'admirable *buste de Buffon* aient pu laisser indifférents les jeunes sculpteurs russes admis à les contempler?

Mais cette influence indirecte reste toujours moins profonde

1. Nous nous permettons de renvoyer le lecteur à notre monographie de Falconet et à notre édition de la *Correspondance de Falconet avec Catherine II*. Paris, 1921.

2. Nous avons fixé le premier ce point d'histoire, resté mystérieux, dans un article de la *Gazette des Beaux-Arts* consacré à *L'œuvre de Houdon en Russie*. 1917.

que celle qui résulte d'un enseignement. A ce point de vue, le premier rôle dans la formation de l'École de sculpture russe appartient incontestablement à un sculpteur aujourd'hui bien oublié : Nicolas-François Gillet, qui fut pendant plus de vingt ans, à partir de 1758, professeur de sculpture à l'Académie de Pétersbourg et qui compta parmi ses élèves les meilleurs sculpteurs russes du XVIIIe siècle [1]. Ce maître, assez médiocre praticien si l'on en juge par ses bustes d'*Ivan Chouvalov* (Pl. 30) et du *grand-duc Paul Petrovitch* ou son vase décoratif du palais de Pavlovsk (le charmant *Amour* qu'on lui attribue au Louvre n'est pas de lui, mais de Tassaert), a rendu en tant que pédagogue et éducateur les plus éminents services à l'art russe. Aussi ne peut-on s'empêcher de trouver un peu sèche et sommaire l'oraison funèbre que lui consacra Catherine II en 1791, en apprenant sa mort à Paris et celle presque simultanée de Falconet : « Avec de telles dispositions, confie-t-elle à Grimm, vous jugez bien que la mort des Gillet, des Falconet n'a presque pas attiré mon attention. »

L'enseignement donné par Gillet n'était qu'une première initiation que complétait presque toujours un stage de quatre ans dans les ateliers de Paris. Choubine, Kozlovski, Chtchedrine, Gordêev ont tous vécu à Paris en qualité de pensionnaires de l'Académie et ont eu pour maîtres qui Lemoyne, qui Allegrain, qui Pigalle. Qu'on s'étonne, après un pareil dressage, de retrouver chez tous ces Russes des réminiscences conscientes ou inconscientes de la sculpture française !

*
* *

De retour à Pétersbourg après ces longues années d'apprentissage et de voyage, ces jeunes sculpteurs trouvaient difficilement à s'employer et leur condition était souvent misérable. Les commandes importantes allaient aux étrangers et on leur offrait des rémunérations dérisoires.

Voici par exemple le triste tableau que trace le voyageur

1. D. Roche, *Les sculpteurs russes élèves de Nicolas-François Gillet.* (*Revue de l'Art ancien et moderne*, 1911.)

français Fortia de Piles[1] de la vie de Choubine (1740-1805), le plus original des sculpteurs russes du XVIIIe siècle, qui après avoir été à Pétersbourg élève de Gillet, à Paris élève de Pigalle, avait été rappelé dans sa patrie. « Cet artiste, le seul de quelque réputation pour la sculpture, nous a offert un spectacle bien affligeant pour ceux qui attachent quelque prix au progrès des arts. Son atelier était dans un petit cabinet; encore pouvait-il s'en passer, n'ayant aucun ouvrage de commandé. On a de la peine à s'imaginer qu'un amiral dont le buste est déposé à l'Hermitage, a osé proposé cent roubles pour en refaire un semblable : le seul bloc de marbre préparé en coûte quatre-vingts. Il y a plusieurs ouvrages de lui au-dessus du médiocre et qui devraient être regardés comme excellents, sortant des mains d'un Russe. Ils sont bien supérieurs aux morceaux de sculpture, venus à grands frais d'Italie pour décorer le Jardin d'Été... Il eût été impossible à cet artiste de subsister à Pétersbourg sans l'impératrice. M. Shubin n'avait aucun élève chez lui et pas même l'espoir de s'en attacher quelques-uns. »

Choubine était peu doué pour la sculpture monumentale. Sa statue en marbre de *Catherine II*, commandée par le prince Potemkine pour la rotonde du Palais de Tauride et exposée aujourd'hui au centre de la Salle du conseil de l'Académie des Beaux-Arts, est une œuvre froide et sans vie, dont l'arrangement semble bien emprunté à la maquette de Falconet, qui représentait la souveraine en législatrice, baissant son sceptre vers ses sujets pour les inviter à collaborer à la rédaction du nouveau Code. « Elle est debout, avec les vêtements impériaux, tenant d'une main le sceptre et l'autre appuyée sur un livre ouvert, posé sur un tronçon de colonne cannelée. Derrière sont les attributs de la souveraineté ; à ses pieds une corne d'abondance d'où sortent des croix, des cordons, des médailles, emblèmes des récompenses militaires[2]. »

Comme Lemoyne, Caffieri, Houdon et nos grands *bustiers* du XVIIIe siècle, Choubine était avant tout un portraitiste. Mais dans la hiérarchie académique de cette époque, un portraitiste était considéré comme un artiste de second ordre, qui ne pouvait

1. *Voyage dans les pays du Nord*, III, p. 197.
2. *Ibid.*

marcher de pair avec les peintres d'histoire ou les sculpteurs d'allégories.

Le pauvre Choubine eut beaucoup à souffrir du dédain de ses confrères. « Rien ne peut être plus amer, écrivait-il, que d'entendre ses collègues dire : c'est un portraitiste ! » Et cependant ses bustes sont de véritables chefs-d'œuvre de véracité et de pénétration psychologique qui survivront à toutes les « grandes machines » de son temps. Comme Houdon auquel on est souvent tenté de le comparer, il nous a laissé toute une galerie de portraits des personnages les plus représentatifs de son époque : son protecteur le *prince Potemkine* (Pl. 30), son compatriote du gouvernement d'Arkhangelsk le poète et grammairien *Lomonosov*. La sculpture russe n'a jamais produit rien de supérieur à ces véridiques effigies.

Kozlovski (1753-1802) est aux antipodes de Choubine. Il avait eu cependant une formation identique, puisqu'après avoir été élève de Gillet à l'Académie, il fit deux longs séjours à Paris, de 1772 à 1779 et de 1788 à 1794, pendant la Révolution. Mais son tempérament était tout différent.

Par sa grâce un peu mièvre, la souplesse de son talent d'improvisateur, il rappelle plutôt Pajou que Houdon[1]. Ses principales œuvres sont, à Pavlovsk : les cariatides de la Salle du Trône et un *Hercule à cheval* qui est une réminiscence de Pierre le Grand de même que son *Amour* (Pl. 31) est une imitation de l'Amour menaçant de Falconet, — dans le parc de Peterhof la fontaine colossale de *Samson,* ouvrant la gueule d'un lion d'où jaillit un jet d'eau de 25 mètres de hauteur, — et à Pétersbourg, sur la place du Champ de Mars, le *Monument du général Souvorov* (1801) qu'il n'a pas osé représenter au naturel, sous son apparence burlesque de bouffon génial, mais qu'il a symbolisé sous les traits plus gracieux d'un jeune Mars protégeant de son invincible épée les couronnes des monarques détrônés par la Révolution (Pl. 32). Plus respectueux de la vérité, Choubine aurait sans doute rejeté ce travestissement mythologique.

1. Il n'a en tout cas rien de commun avec Phidias et Michel-Ange, comme le dit l'inscription grandiloquente de son tombeau : « Pod kamnem sim lejit revnitel Fidiev, Rossiiski Bouonarot » (Sous cette pierre gît l'émule de Phidias, le Buonarotti russe).

ROSSI. — Arc de triomphe entre les Palais du Synode et du Sénat (1827-1835).
(Pétersbourg.)

RICARD DE MONTFERRAND. — Cathédrale Saint-Isaac (1819-1858).
(Pétersbourg.)



La Place du Palais d'Hiver a vol d'oiseau.



La Colonne Alexandrine et l'Arc de triomphe de l'État-Major.
(Pétersbourg.)

Le troisième grand sculpteur russe de cette époque est Chtchedrine (1751-1825). Envoyé à Paris en 1775 après avoir été dégrossi sur place par Gillet, il se perfectionna dans l'atelier d'Allegrain. Sa *Vénus* de 1793, fille de la célèbre *Baigneuse* de son maître, trahit clairement cette filiation. Dans les dernières années de sa vie, il se spécialisa dans la grande sculpture décorative : il collabora avec les architectes d'Alexandre I[er] : Thomas de Thomon et Zakharov qui lui commandèrent, l'un des ornements pour sa *Colonne de Poltava* (1809), l'autre les deux groupes de *Cariatides* encadrant le portail principal (Pl. 33) et les figures de guerriers qui se profilent à la base de la flèche de l'Amirauté (1812).

Les autres élèves de Gillet ont une personnalité plus effacée. Gordêev (1749-1810) imite dans son *Prométhée* le *Milon de Crotone* de Falconet dont le plâtre original avait été offert à l'Académie de Pétersbourg. Prokofiev, habile pétrisseur de glaise, n'est guère plus original dans son *Morphée* (1782), son *Actéon* (1784), ses bas-reliefs du grand escalier de l'Académie des Beaux-Arts. Tous les deux trouvèrent des débouchés dans la sculpture funéraire qui commence vers 1780 à prendre en Russie un grand développement[1].

Le maître de la sculpture funéraire est Ivan Petrovitch Martos (1752-1835). D'origine oukraïnienne comme Losenko, Levitski, Borovikovski, les meilleurs peintres russes de cette époque, il travailla à Rome dans les ateliers de Canova et de Thorvaldsen. Il appartient déjà à cette génération romantique qui préfère Rome à Paris et introduit dans l'art une sentimentalité larmoyante qui confine souvent à la fadeur. Un de ses contemporains disait qu'il faisait « pleurer le marbre ». C'est en effet un sculpteur de Campo Santo. Les deux cimetières les plus aristocratiques de la Russie : le cimetière du Monastère du Don à Moscou, celui de la Laure Saint-Alexandre Nevski à Pétersbourg, sont peuplés de ses statues de Pleureuses, dont le type le plus parfait est peut-être avec le gracieux monument de la *princesse Gagarine* (Pl. 34) le

1. Cependant beaucoup de grands seigneurs russes commandaient à Paris leurs tombeaux de famille. C'est ainsi que Houdon et Pajou reçurent des commandes de tombeaux pour les Galitzine, les Cheremetev. En 1772 le baron Demidov passa un marché avec Clodion pour l'exécution d'un mausolée.

tombeau de la princesse Kourakine (1792). C'est à lui que la sentimentale impératrice Marie Feodorovna commanda pour le parc de Pavlovsk les mausolées de ses deux filles et de son tyrannique mari Paul I[er] « l'époux bienfaiteur ».

Le talent douceâtre de ce Canovien russe, au modelé rond et mou, s'accommode évidemment beaucoup mieux de la marbrerie funéraire que de la sculpture iconique. Rien de plus médiocre, voire même de plus ridicule que son *Monument de Minine et Pojarski,* élevé en 1804 sur la Place Rouge de Moscou : les chefs du mouvement national qui chassa les Polonais et mit la dynastie des Romanov sur le trône sont travestis en conspirateurs romains, avec un mépris absolu de la vérité historique et de la couleur locale. Ce style pseudo-classique appliqué à un sujet de l'histoire nationale produit l'effet le plus saugrenu en face des courtines crénelées du Kreml et des bulbes multicolores de Vasili Blajennoï. Les statues du *duc de Richelieu* à Odessa (1825), de *Lomonosov* à Arkhangelsk (1829) ne sont guère plus satisfaisantes.

Cependant Martos a exercé une grande influence sur toute sa génération. Son École, à laquelle on peut rattacher Sokolov, Halberg, Krylov, Pimenov, Orlowski, est presque aussi nombreuse que celle de Gillet.

Sokolov est le type de ces pensionnaires russes qui profitaient de leur liberté pour mener à Paris une vie fort dissipée et sombraient dans la bohême. L'ambassadeur de Russie à Paris envoyait sur son compte en 1790 ce rapport peu édifiant : « Sokolov, abandonné par l'Académie, est tombé dans la misère. La passion du jeu l'a conduit à voler des objets qui ne lui appartenaient pas pour les convertir en argent afin de satisfaire sa passion. Il fut rapidement découvert et mis en prison. Pour éviter des poursuites judiciaires, je dus l'envoyer à Rouen s'embarquer sur un vaisseau qui allait à Hambourg. Comme il avait vendu ses vêtements, ses souliers, son chapeau et tout ce qu'il avait, je dus lui acheter le plus indispensable. » Rapatrié à Pétersbourg, cet enfant prodigue finit sans doute par s'assagir. Car il acquit vers 1807 une certaine célébrité par sa fontaine de la *Laitière à la cruche cassée* (Molotchnitsa) qui orne le parc de Tsarskoe Selo.

Les autres sculpteurs russes du temps d'Alexandre et de

Nicolas Ier qui se partagent avec les Français Rachette, Jacques, Lemaire les commandes officielles, ne méritent guère qu'une mention. Halberg ou pour transcrire son nom à la russe Galberg, originaire d'une famille suédoise d'Estonie, se laisse séduire par la sentimentalité affectée de Canova et de Martos. Orlovski qui s'était formé à Rome, dans l'atelier de Thorvaldsen, en copiant des antiques, se fit connaître à son retour à Pétersbourg par l'ange qui surmonte la Colonne Alexandrine et par les statues assez banales des feld-maréchaux *Barclay de Tolly* et *Koutouzov* devant Notre-Dame de Kazan. Demut-Malinovski, élève de Kozlovski dont il sculpta le tombeau au cimetière de Smolensk, collabora également à la décoration plastique de la cathédrale de Kazan. Il est l'auteur du *Char de la Victoire* (Kolesnitsa Pobêdy) qui couronne l'arc de l'État-Major.

A la suite de la sculpture monumentale, il est juste de faire une place à la petite sculpture décorative et spécialement à la sculpture en porcelaine qui a produit à cette époque maintes œuvres charmantes. Le créateur du biscuit russe est un Français : Dominique Rachette, qui fut nommé en 1779 maître-modeleur (modelmeister) à la Manufacture impériale de porcelaine, et joua en somme à Pétersbourg le même rôle que Falconet ou Boizot à Sèvres. Médiocre et emprunté dans la grande sculpture, comme le prouvent sa statue de *Catherine II en Cybèle* ou son *monument funéraire du prince Bezborodko* à la Lavra de Saint-Alexandre Nevski, il reprend tous ses avantages dans ses bustes (Pl. 35) ou ses médaillons en biscuit et ses figurines en porcelaine peinte « façon de Saxe ». Tous les modèles qu'il fit reproduire de 1779 à 1804 ne sont pas de son invention : c'est ainsi qu'il édita le buste de *Catherine II* d'après le marbre de Choubine, l'*Amour menaçant* de Falconet et la *Vestale* du Clodion. Mais il fit œuvre personnelle en modelant le surtout du fameux *Service des arabesques* et une grande partie de la pittoresque collection des types de *peuples de la Russie*[1]. Ces figurines de Tatars, d'Arméniens, de Géorgiens, de Kamtchadales, de Lapons et de Samoyèdes, inspirées des planches en couleurs de l'ouvrage de

1. Le livre de Georgi, paru en 1776, dont les planches coloriées servirent de modèles, est intitulé : *Opisanie vsekh v Rossiiskoi Imperii obitaiouchtchikh narodov* (Description de tous les peuples habitant l'Empire russe).

Georgi, rappellent l'aimable fantaisie des *Costumes russes* de J. B. Le Prince.

Rachette fut remplacé à la direction de l'atelier de sculpture de la Manufacture impériale par Étienne Pimenov, qui collabora avec le peintre messin Swebach dit Desfontaines[1].

A l'exemple de la Manufacture impériale se créèrent des manufactures privées comme celles de Gardner[2], de Popov dont les productions sont aujourd'hui très recherchées (Pl. 36). Le prince Argoutinski-Dolgoroukov, créateur du Musée du Vieux Pétersbourg, avait réuni avant la Révolution une très abondante collection de ces figurines en porcelaine, peinturlurées de couleurs vives, représentant tantôt des types populaires, tantôt des femmes nues ou se déshabillant : naïfs *Erotica* d'autant plus curieux que la sculpture russe a presque complètement ignoré le nu féminin.

*
* *

Les monuments — si manqués soient-ils — de Minine et Pojarski, du général Souvorov, des héros de 1812 : Barclay de Tolly et Koutouzov annoncent ou attestent déjà ce réveil du sentiment national qui va mettre fin à la domination de l'académisme classique. Mais malheureusement cette réaction n'amènera pas de renouveau. Après l'École de Martos qui est déjà inférieure à l'École de Gillet, la décadence s'accentue et se précipite. Il semble que l'École de sculpture russe, épuisée par cette première floraison, ait perdu toute sa sève. Ni Antokolski ni même le prince Troubetskoï, les deux sculpteurs russes les plus célèbres de la fin du xix[e] siècle, n'ont réussi à replacer l'École de sculpture pétersbourgeoise au rang qu'elle avait atteint du premier coup avec Choubine.

1. Desfontaines est l'équivalent français de Swebach.

2. La manufacture de l'Anglais Gardner, fondée vers 1760 dans le gouvernement de Moscou, fut la première des fabriques privées de Russie. Cf. Troïnitski, *Farfor Imperatorskavo Ermitaja* (Les porcelaines de l'Ermitage). Staryé Gody, 1911.

CHAPITRE IV

LA PEINTURE CLASSIQUE

L'École de peinture et de gravure russe, issue de l'enseignement de l'Académie des Beaux-Arts, ne s'est pas élevée au niveau de l'architecture classique. Elle a formé quelques bons portraitistes comme Levitski et Borovikovski qui font honneur à leurs maîtres Tocqué et Lampi, et parfois même les égalent, mais qui n'ont rien apporté d'original ; ce sont d'excellents élèves, ce ne sont pas des créateurs. — Dans la peinture d'histoire qui était considérée à cette époque comme la grande peinture, la Russie n'a pas produit de 1760 à 1830 une seule œuvre notable. Le *Dernier jour de Pompéï* de Brullov, exposé à Paris en 1834, est le premier tableau d'histoire de l'École russe qui compte par son succès, sinon par son mérite, dans l'histoire de l'art européen.

A quoi tiennent cette faiblesse et cette stérilité relatives de la peinture? Ce n'est pas que les Russes aient moins de dispositions pour la peinture que pour l'architecture. Ils ont montré avant et après le XVIIIe siècle qu'ils avaient le sens de la couleur. Mais peut-être sont-ils mieux doués pour la peinture décorative que pour la peinture de chevalet importée d'Occident : le portrait comme le paysage exigent des qualités d'observation réalistes tout à fait étrangères aux peintres d'icones, épris avant tout de stylisation ornementale. C'était toute une éducation séculaire de l'œil et de la main à refaire.

Ajoutons que l'enseignement académique, administré sans préparation aux jeunes peintres russes, n'était pas fait pour développer leur originalité. Des maîtres de race et de formation différentes les contraignaient à traiter dans un style de conven-

tion des sujets empruntés à la mythologie grecque ou à l'histoire romaine qui ne disaient rien à leur imagination, et n'avaient aucun rapport avec la Russie. La peinture leur était enseignée comme une langue étrangère ou plutôt comme une langue morte. Les longs séjours à Paris ou à Rome par lesquels se terminait obligatoirement leur noviciat achevaient de les dénationaliser. Les plus favorisés revenaient dans leur pays avec un vocabulaire, une grammaire qu'ils s'étaient plus ou moins bien assimilé; seulement ils n'avaient rien à dire.

*
* *

Parmi les sources étrangères auxquelles s'alimente cet art cosmopolite et de seconde main, la plus abondante est l'art français. Malheureusement, les Russes ne surent pas reconnaître parmi les peintres français du XVIIIe siècle ceux qui leur auraient communiqué mieux que des recettes de métier : une âme, une flamme de vie. Ils ignorèrent ou méconnurent la mélancolie rêveuse de Watteau, le réalisme probe de Chardin, la sensualité gaillarde de Frago; à ces animateurs ils préférèrent les mornes leçons d'un Restout et d'un Vien.

Les nombreux peintres français qui servirent de modèles ou de moniteurs aux artistes russes se divisent en trois catégories : les uns comme Lagrenée, Doyen professèrent officiellement à l'Académie; les autres comme Tocqué, Roslin, Mme Vigée-Lebrun, ne firent que passer à Pétersbourg le temps d'exécuter des séries de portraits royalement payés; d'autres encore, comme Greuze, Hubert Robert et Joseph Vernet, exercèrent une action profonde sur l'art russe sans venir en Russie, par la seule vertu de leurs œuvres que se disputaient les collectionneurs. A défaut d'une étude détaillée de ces peintres qui relève plutôt d'une *Histoire de l'art français en Russie* que d'une *Histoire de l'art russe,* nous croyons nécessaire de rappeler brièvement ceux dont l'empreinte a été la plus profonde [1].

1. En attendant le Dictionnaire des artistes que prépare depuis longtemps M. D. Roche et l'étude que nous comptons publier nous-même sur l'expansion de l'art français en Russie, on consultera avec profit les articles du baron N. Wrangel sur *Les étrangers en Russie* (Staryé Gody, 1911).

Lagrenée l'aîné qui vint à Pétersbourg en 1759 pour remplacer Le Lorrain à l'Académie des Beaux-Arts n'y resta que jusqu'en 1762[1]. Le Musée de l'Académie possède un assez grand nombre de ses œuvres, d'une froide correction, notamment un grand tableau allégorique représentant *l'Impératrice Élisabeth, protectrice des arts*. Trente ans plus tard Doyen, qui émigra en Russie à la Révolution, continuera le même enseignement.

Mais ce sont surtout les portraitistes qui ont fait école. Tocqué, qui fut appelé à Pétersbourg en 1758 pour faire le *portrait de l'impératrice Élisabeth*, a exercé une influence évidente sur Rokotov et Levitski. Le peintre franco-suédois Roslin, dont le succès fut très vif en 1776, apprit aux Russes à faire chatoyer les étoffes de satin : son *portrait de la grande-duchesse Marie Feodorovna* en robe de bal de couleur saumon est une des perles de la galerie Romanov au Palais d'Hiver. On pouvait voir dans cette même galerie, où étaient réunis les portraits des membres de la famille impériale, un beau *portrait de la grande-duchesse Élisabeth Alexêevna* en robe de cour, par Mme Vigée-Lebrun que la Révolution française condamna à entreprendre une tournée de plusieurs années à travers les capitales de l'Europe.

Ces trois artistes célèbres sont loin d'être les seuls qui aient représenté en Russie l'art français du portrait. Nous croyons avoir démontré par des recoupements de biographies et de journaux[2] que le grand pastelliste Perronneau, poussa, au cours de sa vie errante, jusqu'à Pétersbourg. Parmi les portraitistes français de moindre réputation dont quelques-uns ont passé presque toute leur vie en Russie, il faudrait encore citer Delapierre, Voille, Falconet fils, Mosnier, etc...

Dans le genre du paysage, un artiste français a joué un rôle capital en Russie, bien qu'il n'y soit jamais venu : c'est Hubert Robert. Ses œuvres abondent dans les palais et les collections

1. Il nous a indiqué lui-même les dates précises de son séjour en Russie : « Je suis parti pour la Russie mandé par l'impératrice Élisabeth, le 27 septembre 1759, et suis revenu le 27 avril 1762, à cause de la mort de l'impératrice. » Cf. Goncourt, *Portraits intimes du* XVIIIe *siècle*.

2. L. Réau, *J. B. Perronneau en Russie* (Chronique des Arts, 1913). Aucun étranger ne pouvait quitter Pétersbourg sans s'être fait inscrire dans les *Peterbourgskia Védomosti*, dix jours avant son départ : cette annonce donnait l'éveil aux créanciers éventuels qui avaient ainsi le temps de faire valoir leurs droits.

russes[1] et toute l'École des perspectivistes pétersbourgeois procède de lui.

Après les Français, ce sont assurément les Italiens qui ont le plus contribué à la formation de l'École de peinture russe. Nous avons déjà parlé des portraits de femmes de Pietro Rotari à Peterhof, des plafonds allégoriques de Stefano Torelli à Oranienbaum. Nous rangerons aussi parmi les Italiens, bien qu'il fût sujet autrichien, le Tyrolien welche Jean-Baptiste Lampi, type du portraitiste de cour du XVIIIe siècle, dont l'influence fut énorme sur les artistes russes, notamment sur Borovikovski. Arrivé à Pétersbourg en 1792, il y resta six ans. Ses portraits officiels de Catherine II, de ses enfants, de ses favoris sont des mannequins plutôt que des corps vivants, des masques plutôt que des visages : mais leur banale élégance ne trouva que trop d'imitateurs.

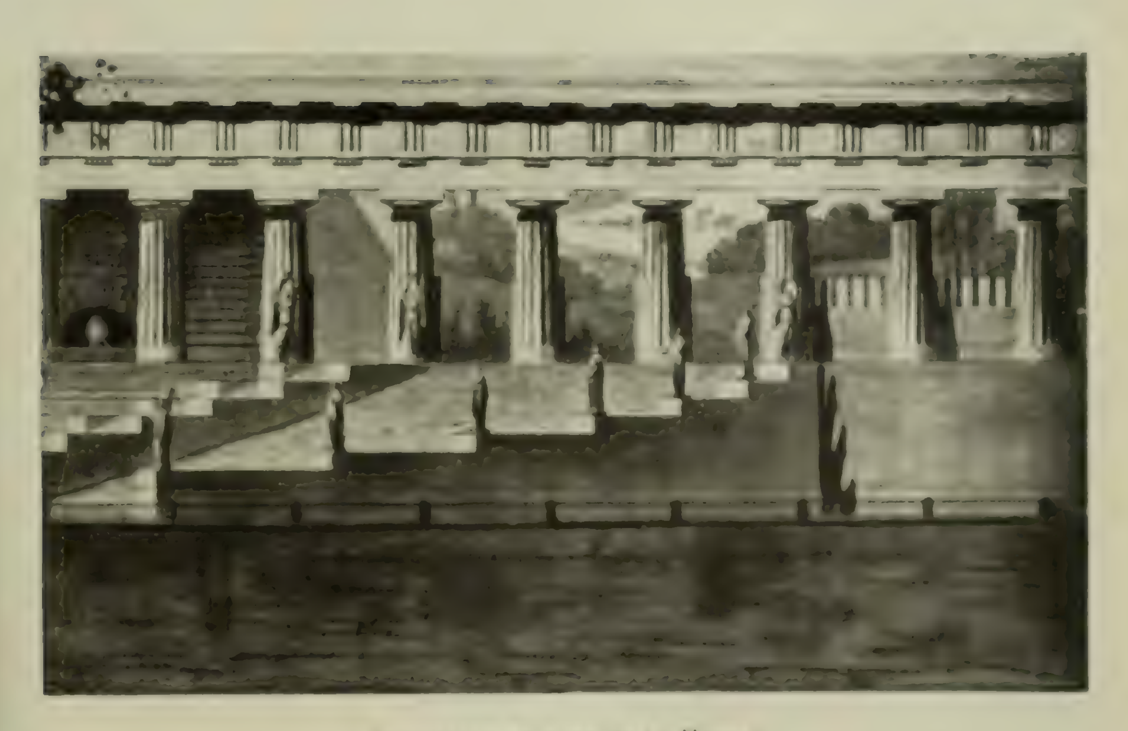
Aucun peintre allemand de quelque valeur n'a fait école en Russie. Il y a toujours eu, comme le remarque le baron N. Wrangel[2], un antagonisme très prononcé entre la culture allemande et le caractère slave. Aussi malgré les efforts de certains souverains russes pour renforcer l'emprise des Allemands, leur influence dans le domaine de l'art fut-elle toujours superficielle.

Par contre l'École des portraitistes anglais n'est pas sans rapport avec l'École des portraitistes russes du XVIIIe siècle. Il est certain que les portraits de Levitski et de Borovikovski évoquent parfois le souvenir de Reynolds ou de Raeburn. Il ne saurait être question d'une influence directe, bien que Catherine II ait commandé à sir Joshua un tableau allégorique pour son Ermitage[3]. Nous croirions plutôt que cette influence, favorisée par la longue et brillante ambassade du comte Simon Vorontsov à Londres, s'est exercée par l'intermédiaire d'artistes français formés à l'école de Reynolds comme Falconet fils et surtout de la gravure anglaise au pointillé et à la manière noire, popularisée en Russie par James Walker et Skorodoumov.

1. Nous avons essayé de les recenser dans la *Gazette des Beaux-Arts* en 1914.
2. *Inostrantsy v Rossii* (Les étrangers en Russie). Staryé Gody, 1911.
3. Hercule enfant étouffant les serpents : allusion à la force juvénile de la Russie écrasant ses ennemis.



Vue d'ensemble.

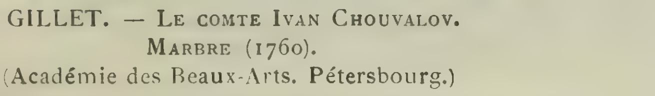


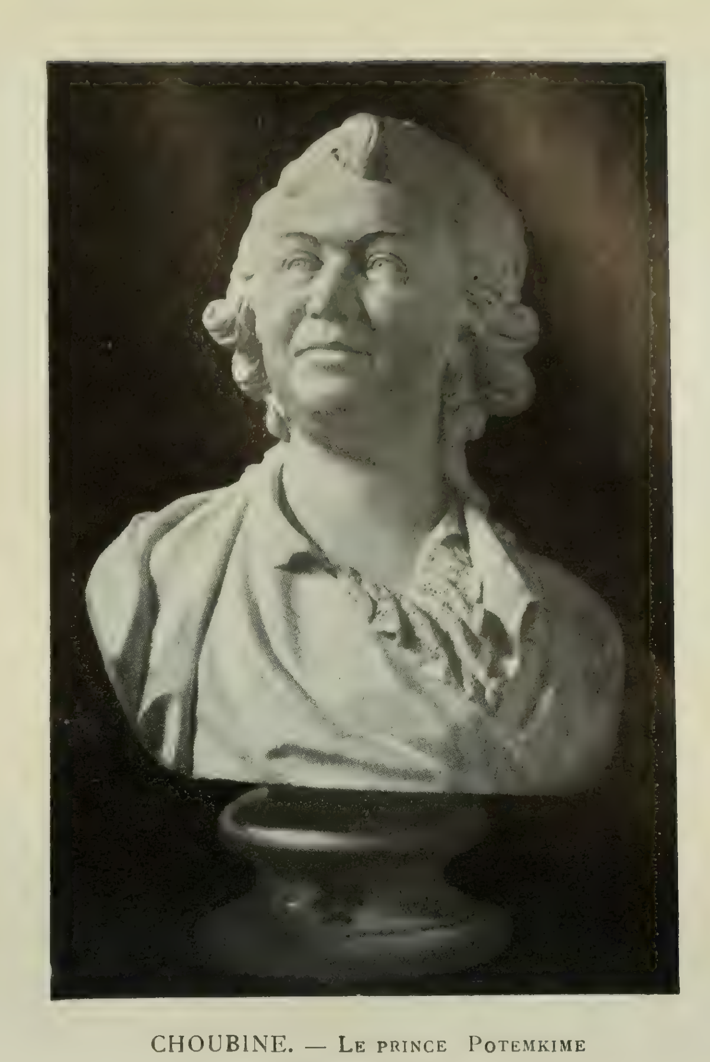
Colonnade au bord de la Moskva

WITBERG. — PROJET DE L'ÉGLISE DU SAUVEUR
À MOSCOU.



GILLET. — Le comte Ivan Chouvalov.
Marbre (1760).
(Académie des Beaux-Arts. Pétersbourg.)





CHOUBINE. — Le prince Potemkime
Marbre (1791).
(Musée russe. Pétersbourg.)

*
* *

La peinture russe moderne, formée à l'Académie de Pétersbourg sous l'influence de ces maîtres étrangers, diffère radicalement de la peinture russe ancienne par la technique comme par l'iconographie, par les procédés comme par les sujets. Tandis que la peinture d'icones ne connaissait que la détrempe sur panneau de bois et la fresque, la peinture moderne ne pratique que la peinture à l'huile sur toile et remplace la fresque par la décoration marouflée. En même temps elle substitue à l'icone, vouée exclusivement aux sujets religieux, trois genres nouveaux qui se partagent la faveur des artistes et du public : le tableau d'histoire, le portrait, le paysage. La peinture de genre ne se développera que plus tard dans la première moitié du XIXe siècle.

La peinture d'histoire. — Le premier peintre d'histoire russe dont puisse s'enorgueillir l'enseignement académique est Anton Pavlovitch Losenko (1737-1773)[1].

C'était, comme l'indique son nom en enko[2], un Oukraïnien ou Petit-Russien né dans le gouvernement de Tchernigov, d'une famille de paysans. « Il est Cosaque de nation, écrit le graveur Wille dans son Journal, et assurément le premier qui se soit fait artiste de son pays. » Sa vie misérable est le type de la vie des artistes russes du temps de Catherine. Il fut amené à Pétersbourg pour être chantre à la chapelle impériale. Puis, ayant perdu sa voix, il fut destiné par oukaze à apprendre la peinture. Après cinq ans d'apprentissage, il entra en 1759 à l'Académie qui venait d'être fondée et travailla sous la direction de Le Lorrain.

L'année suivante, en 1760, il fit partie de la première promotion des pensionnaires envoyés à l'étranger et fut expédié à Paris en compagnie de l'architecte Bajenov. Il peignit dans l'atelier de Restout une *Pêche miraculeuse* et revint en 1762 à Pétersbourg. Renvoyé à Paris en 1763 pour s'y perfectionner, il se fit

1. Ernst, *Losenko* (Staryé Gody, 1914).
2. C'est à tort que Falconet l'appelle Lossenkoff.

admettre dans l'atelier de Vien, le plus réputé de Paris : le résultat de ce second apprentissage fut un *Sacrifice d'Abraham*.

En 1766 il obtint une bourse de trois ans à Rome : il y copia des tableaux de Raphaël, étudia « la composition, l'expersion (*sic*) et la draperie » ; puis il demanda à l'Académie la permission d'aller à Venise pour étudier le clair-obscur.

Rentré définitivement à Pétersbourg en 1769, il fut nommé professeur de peinture d'histoire à l'Académie pour son tableau de *Vladimir devant Rognêda*.

Il semblait qu'après tous les sacrifices consentis pour son éducation, l'impératrice aurait dû protéger et encourager ce précieux produit de l'enseignement académique. Il n'en fut rien. C'est en vain que Falconet, avec lequel il s'était lié à la suite du dessin qu'il avait fait du monument de Pierre le Grand, se fit son avocat auprès de Catherine[1] : « Accablé par mille vétilles académiques, Lossenkoff ne peut pas donner un coup de pinceau. Il est le premier peintre habile de la nation; on y est insensible; on le sacrifie. On n'aura que de médiocres artistes, tant qu'ils ne seront pas mieux traités. » — Cette intervention courageuse resta sans effet. Car Falconet mandait en 1773 à Diderot, après la mort prématurée de Losenko : « Le pauvre et honnête garçon, avili, sans pain, voulant aller vivre ailleurs qu'à Pétersbourg, venait me dire ses chagrins, puis s'abandonnait à la crapule par désespoir. Il était loin de deviner ce qu'il gagnerait à mourir. On lit sur sa pierre sépulcrale qu'il était un grand homme. »

On attendit en effet qu'il fût mort de misère pour l'exalter au delà de ses mérites. « Sa mort, écrit Reimers, l'historiographe de l'Académie de Pétersbourg, excita les plus vifs regrets. On perdait en lui le Lomonosov de la peinture. Ce que le poète avait créé pour sa nation, Losenko l'a fait pour les beaux-arts. »

En réalité les grands tableaux d'histoire de Losenko sont aussi médiocres et ennuyeux qu'une tragédie pseudo-classique. Sa *Pêche Miraculeuse* et son *Sacrifice d'Abraham* ne sont que des pastiches de Jouvenet et de Restout et quant à son *Vladimir devant Rognêda* (1770) qui semble l'illustration d'une tragédie historique de Soumarokov, il ne nous intéresse que par le sujet,

1. *Correspondance de Falconet avec Catherine II.* Ed. Réau, p. 137.

emprunté à l'histoire russe. C'est l'acteur Dmitrievski qui aurait posé ce ridicule Vladimir, coiffé d'un chapeau à plumes.

Le portraits du poète Soumarokov, de l'acteur Volkov sont un peu moins mauvais que ces prétentieuses compositions. Mais ils ne justifient pas cependant par leurs qualités picturales l'attribution à Losenko d'un remarquable tableau de la Galerie Tretiakov qui représente dans la manière de Chardin l'*Atelier d'un jeune peintre* (V masterskoï jivopistsa) : un jeune rapin, perché sur une chaise, fait le portrait d'une petite fille à laquelle sa mère recommande d'être bien sage. Ce tableau signé et daté Losenko 1757 aurait été peint par l'artiste à vingt ans. A. Benois propose d'attribuer cet énigmatique chef-d'œuvre — qui est par son sujet comme par sa facture un « unicum » dans la peinture russe de ce temps — à Antropov : mais ce n'est qu'une hypothèse assez peu plausible.

Les autres peintres d'histoire académiques sont encore moins intéressants que Losenko qui a au moins le mérite de venir le premier. Le *Mercure et Argus* (1776), œuvre de jeunesse de Sokolov, dénote une certaine habileté dans la répartition des masses d'ombre et de lumière. Mais le classicisme davidien n'a rien produit en Russie qui se puisse comparer, même de loin, avec l'*Enlèvement des Sabines* ou le *Serment des Horaces*. Egorov, Chebouiev, le comte Tolstoï ne sont que des apprentis ou des amateurs.

2. *Le portrait.* — Le portrait, considéré au XVIIIe siècle comme un genre secondaire, contribue cependant beaucoup plus que la « grande peinture » à l'illustration des règnes de Catherine II et d'Alexandre Ier. La fameuse *Exposition de portraits historiques russes*, organisée en 1905 au Palais de Tauride, a révélé que la Russie possédait à cette époque une brillante École de portraitistes qui peut se mesurer sans trop de désavantage avec les grands portraitistes français et anglais du XVIIIe siècle. Levitski et Borovikovski, pour ne citer que les deux plus grands, méritent une place dans l'histoire de l'art européen à côté de Tocqué et d'Aved, de Reynolds et de Gainsborough.

La dépendance de ces peintres russes à l'égard des maîtres français et anglais est évidente. On remarquera cependant que

ni Levitski ni Borovikovski n'ont été en France ou en Angleterre. Toute leur vie s'est écoulée en Russie. Fortia de Piles observe même à propos de Levitski que c'est « le premier homme d'un talent au-dessus du médiocre qu'il ait trouvé dans le nord, ne parlant absolument que sa langue ». Les grands portraitistes russes ont donc subi à un moindre degré que les sculpteurs et les architectes l'empreinte française.

Une autre observation d'ordre général dont on ne peut manquer d'être frappé, c'est que les trois quarts de ces portraitistes étaient comme Losenko Petits-Russiens ou ont travaillé à Kiev. Antropov décore l'église Saint-André de Kiev. C'est à Kiev que Chibanov peignit en 1787 les deux beaux portraits de Catherine II et de son favori. Levitski était fils d'un prêtre petit-russien et Borovikovski est né comme Gogol à Mirgorod. Cela tient sans doute à ce que l'Oukraïne, à moitié polonisée, était au commencement du XVIIIe siècle un milieu plus cultivé que Pétersbourg. L'Académie ecclésiastique de Kiev était une sorte de Sorbonne russe. La Petite-Russie était depuis beaucoup plus longtemps que la Grande-Russie rattachée à la civilisation occidentale.

Surtout cette civilisation occidentale, qui restait à Pétersbourg l'apanage d'une élite aristocratique, avait pénétré plus avant dans les couches populaires. Or c'est dans le peuple et même dans le bas peuple que se recrutent tous ces artistes, que Pétersbourg s'applique à former ou à déformer. La plupart sont de simples serfs. De même que l'architecte Voronikhine était un serf du comte Stroganov, le peintre Argounov était un serf du comte Cheremetev; Chibanov appartenait au prince Potemkine, Kiprenski était le fils d'un serf d'origine allemande et Tropinine commença par être serf du comte Markov.

Levitski, Borovikovski, Kiprenski qui sont les trois principaux représentants de l'École de portrait russe sont précédés ou accompagnés de quelques peintres d'importance secondaire qui leur font cortège : Alexis Antropov (1716-1795), élève de Caravaque, fut le premier maître de Levitski ; pendant les fêtes du couronnement de Catherine II à Moscou, il fut adjoint comme dessinateur au Français de Veilly. Ivan Argounov (1727-1797), élève de Grooth, passe pour l'auteur d'un grand portrait de parade du feld-maréchal comte Cheremetev et de sa femme la

comtesse Varvara[1]. Rokotov sur lequel nous sommes fort mal renseignés (nous ne connaissons même pas exactement les dates de sa naissance et de sa mort), a sans doute collaboré à la série des têtes de Rotari (Rotarievskia golovki) de Peterhof; plus tard il subit l'influence de Tocqué et révèle des dons de coloriste délicat dans son portrait de la comtesse Santi qui séduit par un ravissant accord de tons olive et rose (Pl. 37). Chibanov (ou Chebanov) est un artiste encore plus énigmatique. Il paraît et disparaît comme un météore. On sait seulement que pendant le voyage triomphal de Catherine II dans la Nouvelle Russie dont Potemkine fit princièrement les honneurs, il peignit à Kiev, en 1787, les portraits de l'*impératrice en bonnet fourré* et de son favori le *comte Dmitriev-Mamonov* (Pl. 40). Ces deux beaux portraits, gravés par J. Walker, sont à peu près les seules œuvres qu'on connaisse de lui[2].

La personnalité et l'œuvre de Dmitri Grigorievitch Levitski (1735-1822) sont beaucoup mieux définies[3]. Son père, qui dirigeait l'imprimerie du Couvent des Catacombes (Kievo-Petcherskaïa Lavra) à Kiev, s'appelait en réalité Nosov et ne prit le nom de Levitski qu'après son mariage avec une Levitskaïa. D'après une tradition de famille, c'est son beau-père qui lui aurait demandé ce changement de nom, pour effacer le souvenir d'une branche de la famille qui avait embrassé la cause de l'hetman Mazépa contre la Russie. Quoi qu'il en soit, les origines oukraïniennes de l'artiste sont bien établies et il parla toute sa vie avec prédilection le dialecte petit-russien. Mais un peintre ne pouvait faire carrière à Kiev réduit au rang d'une ville de province. Après l'avoir utilisé dans ses travaux de décoration de l'église Saint-André, son premier maître Antropov l'emmène à Pétersbourg où il se forma sous la direction de Lagrenée qui lui fit connaître les portraits de Tocqué et de Michel Van Loo. Plus tard il subira

1. Barbe.

2. Il ne faut pas le confondre avec Alexis Chabanov, peintre d'histoire, pensionnaire de l'Académie qui se trouvait en 1787 à Rome. Cf. Diaguilev, *Portretist Chibanov* (Mir Iskousstva, 1904).

Le baron de Baye possède une réplique du portrait de Catherine II avec des variantes dans la pose et le costume. Elle est reproduite dans son étude sur *Chibanov, peintre russe du* XVIII[e] *siècle* (Revue des Études Historiques, 1922).

3. Diaguilev, *Rousskaïa jivopis v* XVIII[e] *vékè. Levitski*. Pet., 1902. — D. Roche, *Dmitri Grigorievitch Levitski* (Gaz. des Beaux-Arts, 1903).

l'influence de Roslin qui lui apprendra à chiffonner des étoffes et il finira par imiter Lampi. Sa formation est donc presque exclusivement française et on serait bien embarrassé pour trouver dans son art des éléments petit-russiens ou même russes.

L'influence de Tocqué est celle qui domine dans ses premières œuvres. Le magnifique portrait de *l'architecte Kokorinov* [1], qu'il présenta en 1770 comme morceau de réception à l'Académie, rappelle celui du marquis de Marigny par Tocqué. Kokorinov qui se pavane dans un somptueux costume de satin lilas brodé d'or tient à la main, d'un geste plein d'ostentation, le plan du palais de l'Académie des Beaux-Arts : ce qui a sans doute donné cours à la légende d'après laquelle il en serait l'auteur (Pl. 38). Les portraits de *Demidov* et de *Diderot* qui datent tous les deux de 1773 sont d'un réalisme plus familier que ce portrait de parade où l'on sent un peu trop le tour de force du débutant fignolant son « chef-d'œuvre ». Procope Demidov, richissime philanthrope qui combla de ses bienfaits la Maison d'Enfants trouvés de Moscou et fonda l'École de commerce de Pétersbourg, était un vieil original, grand amateur de jardins et collectionneur de plantes rares : Levitski l'a représenté armé d'un arrosoir et montrant ses chères plantes avec un tendre orgueil. Le philosophe Diderot, que Levitski eut l'occasion de fréquenter pendant son séjour à Pétersbourg, nous apparaît lui aussi en débraillé, le cou dégagé, à l'artiste : ce très beau portrait, plus ressemblant et plus pénétrant que celui de Louis Michel Van Loo, appartient au Musée d'Art et d'Histoire de Genève où il mérite d'autant plus d'être remarqué qu'il est le seul ouvrage qui puisse donner en Occident une juste idée du grand portraitiste russe [2].

L'imitation de Roslin, dont la virtuosité dans le traitement des étoffes enchantait la cour et la haute société pétersbourgeoises, est sensible dans une suite de sept portraits, isolés ou groupés, qui a été longtemps conservée au palais de Peterhof

1. Levitski est aussi l'auteur d'un charmant portrait de Nicolas Lvov, architecte de Catherine II, qui a été gravé par Alexandre Tardieu.

2. Le Musée du Louvre a reçu il est vrai depuis peu un spécimen de l'art de Levitski : mais cette effigie de *Marie Pavlovna Narychkine*, la femme du compagnon de voyage et de l'hôte de Diderot à Pétersbourg, est assez médiocre. Un portrait de la *princesse Dachkov*, gravé par Mayer, a été récemment signalé en Angleterre, chez Mrs. Walker.

avant d'être transférée, depuis la Révolution, au Musée russe de Petrograd. Ce cycle de portraits, qui est sans contredit le chef-d'œuvre de Levitski et de toute la peinture russe du XVIIIe siècle, évoque à nos yeux les figures charmantes de quelques pensionnaires de cet Institut Smolny que Catherine II avait créé à l'imitation du Saint-Cyr de Mme de Maintenon. L'impératrice y allait souvent passer plusieurs heures; elle présidait aux divertissements de ses protégées; aux concerts, aux danses, aux spectacles. Elle eut la fantaisie de faire fixer par le pinceau d'un artiste le souvenir de ses visites. De là cette suite de portraits exécutés pour la plupart en 1775 et 1776, où Levitski a su allier avec un rare bonheur la vérité et la grâce. La variété des expressions, des attitudes, des groupements, des accessoires exclut toute monotonie. Mlle Nelidova, la future maîtresse de Paul Ier, esquisse un pas de danse, en relevant d'un geste mutin le coin de son tablier de mousseline; elle est vêtue du corsage à basque, lacé de rose et de la robe de taffetas que les *Smolianki* portaient les jours de cérémonie. La petite princesse Khovanskaïa et Mlle Khrouchtchova jouent en travesti une scène de pastorale : celle qui tient le rôle de Colin ne peut s'empêcher de rire sous son large chapeau de feutre en pinçant le menton de Lise (Pl. 39). Toutes ces jeunes filles, qui jouèrent plus tard un rôle à la Cour de Russie comme *frêles*[1] ou demoiselles d'honneur attachées à la personne des impératrices Catherine II et Marie Feodorovna, sont caractérisées par l'art d'agrément dans lequel elles excellaient. Mlle Borchtchova, en robe de velours noir passementé d'or, danse sur la terrasse d'un parc tandis que Mlle Alymova joue de la harpe et que Mlle Moltchanova, un livre ouvert à la main, semble déclamer des vers. Dans ces portraits de jeunes pensionnaires de Smolny revit toute la grâce coquette du XVIIIe siècle.

A partir de 1780, Levitski devient le portraitiste officiel de la Cour de Russie. Il fut chargé en 1783 par le fastueux chancelier Bezborodko de peindre, à la gloire plutôt qu'à la ressemblance de Catherine II, un portrait allégorique dont il exécuta ensuite plusieurs répliques. L'impératrice est vêtue d'une robe de

1. Cette appellation bizarre, qu'on retrouve dans tous les Mémoires du temps, est une abréviation du russe *freïlin*, dérivé de l'allemand *Fräulein*.

satin jaune, d'une coupe ample, dite à la moldave, qu'elle avait adoptée pour dissimuler son embonpoint, et d'un manteau de brocart d'or doublé d'hermine. « A côté d'elle, écrit Fortia de Piles qui nous a laissé de ce tableau une minutieuse description[1], est un autel où brûlent des pavots et au-dessus on voit la Justice endormie. Ces mots sont sur l'autel : *Pour le repos des peuples*. Un aigle au pied de l'autel tient au bec l'olivier et la foudre dans les serres. Ce tableau a été donné par le favori à l'occasion de la paix de Suède. Jamais l'impératrice n'aurait eu l'idée de faire peindre une allégorie pareille; une hauteur aussi déplacée n'est pas dans son caractère et ne peut se trouver que dans la tête d'un sujet enthousiaste de sa souveraine... Les draperies en sont fort belles, la couleur des mains détestable. Ce tableau a été fait en 1790 par P. Lewitski[2]. »

Cette effigie de la vieille souveraine, qui a inspiré au poète Derjavine quelques vers fameux de sa *Vision de Mourza,* rappelle un peu, par sa froideur officielle, la statue votive commandée à Choubine par le prince Potemkine. L'allégorie y tourne au rébus : il faut un esprit subtil pour deviner que ces pavots brûlés sur un autel signifient que Catherine sacrifie son repos personnel au bien de ses peuples.

La décadence se trahit encore plus dans un second cycle de portraits : celui des *Chevaliers de l'Ordre de Saint-Vladimir* (Kavalery Ordena Sv. Vladimira) commandé par Catherine II pour décorer la salle du chapitre de cet Ordre créé par elle en 1782. Ces douze *Kavalery,* portraiturés dans le style banal de Lampi, sont loin de valoir les charmantes *Smolianki* que l'artiste avait peintes dans la pleine maturité de son talent.

La carrière de Levitski s'arrête vers 1790 : sa vie se prolongea encore plus de trente ans, puisqu'il mourut presque nonagénaire en 1822; mais d'autres plus jeunes avaient pris depuis longtemps sa place.

Son compatriote et son élève Vladimir Loukitch Borovikovski

1. Fortia de Piles, *op. cit.,* III, p. 21.

2. Cette lecture est une bévue de Fortia de Piles qui a pris le P. de *pisal* ou *pinxit* pour le prénom de l'artiste, lequel s'appelait en réalité Dmitri. Le Musée du Louvre a acquis avec la collection Schliching une miniature gouachée qui est la réduction de ce portrait.



KOZLOVSKI. — L'Amour.
Marbre (1792).
(Musée russe, Pétersbourg.)



KOZLOVSKI. — MONUMENT DU FELD-MARÉCHAL SOUVOROV (1801).
(Pétersbourg.)

(1757-1825) appartient visiblement à une autre génération[1]. Après avoir débuté par des miniatures sur ivoire où il s'efforçait de copier de son mieux les portraits de Roslin et de Voille, il arrive à la notoriété à la fin du règne de Catherine, à l'époque où Lampi et Mme Vigée-Lebrun incarnent à Pétersbourg l'art européen. Plus sentimental et plus « féminin » que Levitski, il est le peintre de la femme du temps d'Alexandre Ier, pâle, indolente, rêveuse, comme les héroïnes romantiques.

Le malheur est que ces charmants portraits de femmes ont tous un air de famille qui engendre une certaine méfiance. On en vient à se demander dans quelle mesure ces airs languissants, ces poses abandonnées expriment la physionomie des modèles ou la manière de l'artiste.

Borovikovski s'est essayé, sans grand succès d'ailleurs, dans le portrait d'apparat : il n'avait pas les qualités d'un Rigaud ou d'un Largillière. Son *portrait de Paul Ier* en grand maître de l'Ordre de Malte, grotesquement drapé dans une dalmatique écarlate, ne vaut pas le fameux Paul Ier à la canne de Chtchoukine, élève de Levitski. On goûte par contre une certaine saveur d'exotisme dans son portrait en pied de *Fet Ali*, frère du chah de Perse, venu en ambassade à Saint-Pétersbourg. Le jeune Persan au beau visage impassible, à la longue barbe noire, est coiffé d'un turban de cachemire et vêtu d'un ample manteau de brocart qui ouvre sur une robe de satin mauve ; à sa ceinture est passé un poignard incrusté de pierreries ; de sa main droite dont les ongles sont teints au henné, il égrène indolemment un chapelet de perles.

Ses portraits intimes nous plaisent davantage. Il nous a laissé en particulier un petit *portrait de Catherine* vieillie, se promenant dans son parc de Tsarskoe Selo, qui repose agréablement des portraits officiels de Choubine et de Levitski. Ici pas de corne d'abondance laissant échapper des décorations, pas d'autel allégorique où brûlent des pavots, pas de couronne et pas de sceptre : c'est la réalité toute simple et familière, vue par un œil d'artiste. La vieille dame (on est presque tenté de dire *the*

1. D. Roche, *V. L. Borovikovski* (Gaz. des Beaux-Arts, 1907).

old lady tant elle rappelle la reine Victoria) vient de descendre à pas menus la pente douce qui mène de ses appartements dans le parc; elle est encore en déshabillé du matin, vêtue d'une simple douillette de satin et coiffée d'un bonnet de lingerie garni de rubans. Sans autre suite que sa levrette favorite qui gambade autour de ses jupes en quêtant des caresses, elle fait tout doucement sa promenade quotidienne, en attendant que sonne l'heure des audiences et de la signature.

Mais les œuvres les plus caractéristiques de Borovikovski restent ses portraits de jeunes femmes aux vêtements lâches, aux poses langoureuses, assises sur les balustrades d'une terrasse et chantant une romance ou jouant de la guitare. Les portraits de la *princesse Souvorov* (Pl. 40), de la *princesse Kourakine,* des *princesses Gagarine* (Galerie Tretiakov), de *Mme Skobeïev* (collection P.Weiner) évoquent l'image de leurs exquises contemporaines françaises : l'impératrice Joséphine dans le parc de la Malmaison, Mme Récamier dans son salon de l'Abbaye aux Bois. De pareils rapprochements sont tout à l'honneur d'un peintre. Le mieux qu'on puisse dire de Borovikovski, c'est que s'il tombe quelquefois, quand il est douceâtre, au niveau d'Angelica Kaufmann, il égale souvent Gérard, il approche parfois du divin Prud'hon.

A la fin de sa vie, Borovikovski céda comme beaucoup de ses contemporains, et notamment comme Levitski, au vertige du mysticisme. A un de ses amis qui lui offrait une place d'inspecteur à l'Académie des Beaux-Arts, Levitski répondait que pour diriger autrui, il fallait d'abord se gouverner soi-même : « Toute hiérarchie vient de Dieu qui en demandera compte au jugement dernier. Notre christianisme ne doit pas se manifester seulement dans les églises, mais dans toutes nos actions et toutes nos fonctions. Sinon l'on ne sert que le Prince des Ténèbres. » Les mêmes scrupules s'emparent de Borovikovski. Inquiet de son salut, il ne peint plus que des iconostases ou des portraits de protopopes et d'archimandrites. Il songeait à se faire moine au Couvent des Catacombes à Kiev. C'est dans ces édifiantes dispositions qu'il fut surpris par la mort.

Oreste Adamovitch Kiprenski (1783-1836) est né à la fin du XVIIIe siècle, mais son œuvre appartient tout entière au début

du XIXe siècle. Malgré son nom russe qui fait illusion, il était d'origine étrangère. Son père était un serf de race allemande nommé Schwalbe qui emprunta au village où il avait été baptisé (Koporié) le pseudonyme de Koporski, transformé plus tard en Kiprenski.

Il entra en 1798 à l'Académie des Beaux-Arts où il subit l'influence du peintre français Doyen. Mais il se forma surtout à l'Ermitage où il copia assidûment les chefs-d'œuvre de Rembrandt, de Rubens, de Van Dyck qu'il démarqua plus tard dans ses portraits. Ces exercices de copiste dont il abusa ne lui donnèrent une certaine habileté technique qu'aux dépens de son originalité (Pl. 41).

Sa vie se divise en deux périodes très nettes. De 1800 à 1816 il travaille à Pétersbourg. C'est à cette période qu'appartiennent le *portrait de son père* (1804), celui du célèbre partisan *Davydov*, en uniforme de colonel de hussards, la main campée sur la hanche, dans une attitude provocante, pleine de désinvolture et de crânerie (1812), les portraits de l'architecte *Quarenghi* (1815) et du grand-duc Nicolas Pavlovitch. — A partir de 1816 il s'installe d'une façon presque permanente à Rome et finit par épouser pour son malheur un modèle du Transtévère. Kiprenski est l'un des premiers artistes russes qui se fixèrent en Italie, frayant ainsi la voie au paysagiste Chtchedrine, à Brullov et à Ivanov. Ce long séjour à Rome où il vécut dans le milieu artistique de Canova et de Thorvaldsen fut d'ailleurs pernicieux pour son talent. Les œuvres de sa période italienne : les portraits de la danseuse Catherine Telecheva (1818), du général-major Albrecht (1827), du sculpteur *Thorvaldsen* (1833) ne valent pas celles de la période pétersbourgeoise.

Vasili Andreevitch Tropinine (1776-1856) fut pour Moscou ce que Kiprenski avait été pour Pétersbourg. Il était serf du comte Markov qui le plaça en apprentissage chez un confiseur, puis l'emmena dans son domaine de Petite Russie où il l'employait à peindre les roues de ses voitures : il ne se décida à l'affranchir qu'en 1822. Tropinine est surtout connu par sa *Dentellière* (Kroujevnitsa) du Musée Roumiantsov, la *Couturière* (Chveia) du Musée russe qui lui fait pendant et ses portraits des comtes Markov, du peintre Brullov, du marchand Iakovlev. Sa ma-

nière douceâtre rappelle les têtes d'expression de Greuze.

La miniature, très en faveur dans la haute société russe, a été cultivée par un grand nombre d'artistes, presque tous d'origine étrangère, parmi lesquels brille un rival trop peu connu d'Isabey, Augustin Ritt (1769-1799) qui émigra en 1792 de Paris à Pétersbourg[1].

3. *Le paysage.* — L'École russe du XVIIIe siècle n'a pas produit à proprement parler de paysagistes. Ceux qu'on appelle ainsi sont des peintres d'architecture et de ruines, des perspectivistes et des peintres de *vedute* (vidopistsy).

La vogue de ce genre hybride s'explique par l'influence des peintres d'architecture français : Clérisseau, de Machy, surtout Hubert Robert et des très nombreux décorateurs italiens qui cherchèrent fortune en Pologne et en Russie : notamment Bernardo Bellotto, dit Canaletto, qui passa quatorze ans à Varsovie à la cour du roi Stanislas Auguste[2], et le génial Gonzago qui fut décorateur des théâtres impériaux.

Bellotto et Hubert Robert sont les maîtres de Fedor Alexêev qui se spécialisa dans les perspectives urbaines. Ses vues de Pétersbourg, par exemple le *Quai de la Néva* (Naberejnaïa Nevy), qu'il anime de petits personnages très vivants, sont en même temps que des documents précieux de véritables œuvres d'art. Chose curieuse, la beauté de Pétersbourg est apparue aux Russes avant celle de Moscou! C'est seulement dans la seconde moitié du XIXe siècle, avec Sourikov, Riabouchkine, Apollinaire Vasnetsov que le pittoresque du vieux Moscou trouvera ses premiers interprètes.

Mais l'art de ces perspectivistes a quelque chose de sec, de géométrique qui tient de la topographie autant que de la peinture. Le premier paysagiste russe, dans le sens plein de ce mot, fut Silvestre Chtchedrine (1791-1830). Il appartenait à une famille d'artistes : son père Simon, formé à Paris dans l'atelier de Casanova, était un peintre de vedute, d'ailleurs assez médiocre,

1. Le grand-duc Nicolas Mikhaïlovitch, assassiné par les bolchevistes, préparait un ouvrage sur Ritt en collaboration avec M. David-Weill qui possède de nombreuses miniatures de cet artiste.

2. Ettinger, *Bellotto à Varsovie* (Staryé Gody, 1914).



CHTCHEDRINE — CARIATIDES PORTANT LA SPHÈRE CÉLESTE
Groupe décoratif du portail de l'Amirauté (1812)



MARTOS. — MONUMENT FUNÉRAIRE DE LA PRINCESSE GAGARINE.
BRONZE (1803).
Cimetière de la lavra Saint-Alexandre Nevski. (Pétersbourg.)

qui exécuta pour Paul I[er] toute une série de vues de Gatchina; son oncle Théodore était un des premiers sculpteurs de son temps. Il fut envoyé en 1818 en Italie et vécut tantôt à Rome, tantôt à Naples. A la différence des arpenteurs de l'âge précédent, c'était un peintre et un poète. Armé d'une technique empruntée aux Hollandais italianisants du XVII[e] siècle, à Berghem et à Both, il a peint, avec l'ivresse de l'homme du Nord transplanté dans le Midi et l'ardeur du phtisique qui sent ses jours comptés, la lumière ruisselante sur les quais de Naples et les *pergole* d'Amalfi, la mer ensoleillée, la joie de vivre. Par la beauté du coloris, l'art de rendre l'atmosphère, il tient une des premières places parmi les paysagistes européens de son temps. Malheureusement il mourut jeune encore à Sorrente où il est enterré.

Un autre paysagiste russe très bien doué, Lebedev, fut enlevé par une mort encore plus prématurée; il succomba à Naples au choléra en 1837, à l'âge de vingt-quatre ans. Ses vues d'Ariccia, de Castel-Gandolfo laissaient pressentir un émule de Corot.

De même que les paysagistes français ont découvert la Campagne romaine avant la forêt de Fontainebleau, cette première génération de paysagistes russes a été chercher ses motifs en Italie. Ce n'est que plus tard, avec Aïvazovski et surtout Lévitane, qu'un artiste russe s'avisera d'interpréter la nature de son pays.

* * *

La gravure[1] étant conçue comme un art de reproduction (l'art russe du XVIII[e] siècle n'a presque pas connu la gravure originale) suit une voie rigoureusement parallèle à celle de la peinture. Les deux genres les plus cultivés sont la gravure de *portraits* et la gravure de *vedute*.

Dès le XVI[e] siècle on avait vu paraître à Kiev et à Moscou de grossières imitations de gravures sur bois allemandes et hollandaises. Mais les premiers essais de gravure sur cuivre à l'eau-forte par Simon Ouchakov ne datent que de la seconde moitié du XVII[e] siècle. Les procédés de gravure au pointillé (pounktirom)

1. Rovinski, *Podrobny Slovar rousskikh graverov* (Dictionnaire détaillé des graveurs russes). 2 vol. Pet. 1895.

et à la manière noire (tchernoï maneroï) sont une importation anglaise du siècle suivant.

Pendant tout le cours du XVIIIe siècle les graveurs étrangers n'ont cessé d'affluer à Pétersbourg. Ces instructeurs se recrutaient à peu près également en France, en Allemagne et en Angleterre. On remarquera que les Italiens n'ont aucunement contribué aux progrès de la gravure russe.

Nous avons vu que Pierre le Grand avait engagé à Amsterdam Pierre Picard, issu d'une famille de réfugiés français. Les autres graveurs français qui consentirent à émigrer à Pétersbourg sont Benoit Louis Henriquez qu'on engagea spécialement en 1771 pour graver le monument de Pierre le Grand et Radigues qui remplaça le graveur berlinois Schmidt en 1764 comme professeur à l'Académie et mourut à Pétersbourg en 1809. Il faut ajouter que beaucoup de graveurs russes se sont formés à Paris sous la direction de Wille et de Bervic.

L'Allemand Schmidt, qui grava à Pétersbourg les portraits russes de Tocqué, est comme Wille un demi-Français. On peut en dire autant de l'Augsbourgeois Ignace Klauber qui remplaça Radigues en 1796 et qui était membre de l'Académie de Paris.

L'Angleterre est représentée par James Walker qui séjourna de 1786 à 1801 à Pétersbourg où il grava à la manière noire près de trente portraits d'après les originaux de Chibanov et de Lampi.

Les graveurs russes issus de cet enseignement se sont élevés, sans égaler leurs maîtres, à un niveau très honorable. L'un des plus anciens est Alexis Zoubov qui dessina en 1727, en pendant à la vue de Moscou de Picard, un panorama de Pétersbourg. Ivan Sokolov grava en 1748, d'après Grooth, un portrait de Pierre III auquel Vinogradov associa en 1761 un portrait de sa femme Catherine, alors grande-duchesse. Le plus brillant élève de Schmidt fut Eugraphe Tchemesov dont on connaît de très beaux portraits de Pierre le Grand d'après Nattier, d'Élisabeth d'après Tocqué.

Les deux meilleurs graveurs du temps de Catherine sont Bersenev qui donnait de grandes espérances et mourut malheureusement fort jeune à Paris à la suite de ses débauches dans le « Venusberg » du Palais Royal, et Skorodoumov qui

apprit à Londres sous Bartolozzi le procédé de la gravure au pointillé. On voit passer souvent en vente ses planches d'après Angelica Kaufmann. Il était plus connu en Angleterre que dans son propre pays. De retour en Russie, il mena comme Losenko et Choubine une vie misérable. Fortia de Piles [1], qui le vit à Pétersbourg vers 1790, raconte qu'il était obligé de polir lui-même ses planches de cuivre et qu'il n'avait aucun élève dans son atelier. « Il a commencé, écrit-il, un ouvrage qui sera fort intéressant lorsqu'il sera terminé ; trois morceaux sont déjà achevés ; ils sont fort bien exécutés et représentent une partie du cours de la Néva. Il compte en faire encore neuf pour compléter les différentes vues d'un fleuve qui en offre de très variées et de magnifiques. » Par malheur Skorodoumov avait le défaut très russe de commencer tout pour ne rien achever et sa vue de la Néva resta en suspens de même que sa gravure du monument de Pierre le Grand.

A l'époque d'Alexandre Ier appartient Nicolas Ivanovitch Outkine [2], qui au sortir de l'Académie où il fut l'élève favori d'Ignace Klauber, travailla un certain temps à Paris sous la direction de Bervic. C'est à Paris qu'il exécuta, outre des travaux d'éditeur pour le Musée Napoléon et l'Iconographie de Visconti, le magnifique portrait gravé du *prince Kourakine*, en habit de velours et en manteau d'hermine. Avec son retour en Russie en 1818 commence la période la plus brillante de sa carrière. Son grand portrait de *Catherine II* d'après Borovikovski, où les étoffes et les dentelles sont rendues avec une prodigieuse virtuosité, est un véritable chef-d'œuvre.

La gravure de paysages et spécialement de paysages urbains, inaugurée au début du XVIIIe siècle par le perspectiviste Zoubov, prend sous le règne d'Alexandre Ier un développement remarquable, grâce à la diffusion de la lithographie, inventée à Prague par Senefelder. Les collectionneurs se disputent aujourd'hui les naïves lithographies de Galaktionov, de Martynov et les gravures coloriées de leurs contemporains étrangers : le Danois Patersen, l'Anglais Atkinson, le Français Damame-Demartrait qui évoquent les aspects du vieux Pétersbourg.

1. Fortia de Piles, *op. cit.*, III, p. 197.
2. Rovinski, *Nicolas Outkine, sa vie et son œuvre*, 1884.

Mais, si brillante que soit cette floraison artistique, elle a l'inconvénient d'être factice. L'art russe du XVIIIe siècle est comme une plante fragile, importée des pays méridionaux, qu'on ne peut cultiver qu'en serre chaude et qui, transplantée en pleine terre et en plein air, serait condamnée à dégénérer ou à dépérir.

CHAPITRE V

L'ACADÉMISME ROMANTIQUE

L'académisme n'abdique pas en Russie à l'avènement du romantisme. A la suite de l'*académisme classique* apparaît un *académisme romantique* qui n'en diffère que par quelques nuances presque imperceptibles. De même qu'en architecture le style Empire se prolonge sous le règne de Nicolas Ier, la peinture académique réussit ainsi pendant toute la première moitié du XIXe siècle à maintenir et même à accroître son prestige grâce à deux artistes de réputation européenne dont elle confisqua fort habilement la gloire : Brullov et Ivanov.

Ces deux peintres de notoriété presque égale, qui prolongèrent le crépuscule de l'académisme, ne sauraient d'ailleurs être mis sur le même plan. Brullov n'avait que du talent ; Ivanov est presque un homme de génie, un des très rares génies de la peinture russe. Tous les deux se sont formés à l'Académie de Pétersbourg : mais le premier est toujours resté fidèle aux enseignements de sa jeunesse tandis que le second a fait des efforts surhumains pour s'en libérer. Il est donc contraire à la vérité de travestir Ivanov — ce révolté — en défenseur de l'académisme. C'est malgré lui qu'il contribua à retarder sa déchéance. Nul doute que s'il eût vécu quelques années plus tard, il se serait rangé du côté des sécessionnistes.

Le seul trait qui apparente deux artistes aussi différents, c'est que tous les deux ont longtemps vécu à Rome, qu'ils y ont produit tous les deux leurs œuvres capitales : *Le dernier jour de Pompéï* et l'*Apparition du Messie au peuple*. A partir de la Révolution française jusqu'à 1850 environ, Rome tend à se substituer à Paris comme capitale de l'art russe *in partibus*. Les

événements politiques interrompent l'envoi régulier des pensionnaires à Paris. On les dirige de préférence sur Rome qui semblait plus à l'abri des révolutions et inquiétait moins les tsars autocrates. C'est ce qui explique l'afflux des artistes russes en Italie dans la première moitié du XIXe siècle. Nous l'avons déjà constaté à la fin de la période classique. Le sculpteur Martos, le portraitiste Kiprenski ont longtemps vécu à Rome dans le milieu de Canova et de Thorvaldsen. Le grand paysagiste Silvestre Chtchedrine est mort à Sorrente. Mais cette attirance devient encore plus forte dans les années suivantes. Il semble que les artistes russes ne puissent plus se détacher de Rome et que, comme autrefois Poussin et Claude Lorrain, ils l'adoptent comme seconde patrie. Après un premier séjour de 1822 à 1834, Brullov y reviendra mourir en 1852. Ivanov y restera vingt-huit ans, de 1830 à 1858.

Ainsi l'académisme conservera jusqu'au bout son caractère hostile à la formation d'un art national. L'académisme classique d'un Losenko gravite vers Paris, l'académisme romantique d'un Brullov gravite vers Rome. Mais le foyer de cet art désorbité est toujours en dehors des frontières de la Russie, à l'étranger ou, comme disent les Russes, *na tchoujbinê, v tchoujikh kraïakh.*

*
* *

Karl Pavlovitch Brullov (1799-1852), le représentant par excellence de l'académisme romantique, n'était pas, malgré son nom en *ov,* d'origine russe. Il était issu d'une famille de huguenots français émigrés après la Révocation de l'Édit de Nantes, qui passa d'abord en Allemagne, puis de là en Russie. C'est seulement en 1821 qu'il fut autorisé à changer son nom patronymique de Bruleleau en Brullov ou plutôt en Brioullov[1].

Son talent précoce, superficiel mais brillant, lui valut à l'Académie la réputation d'un enfant prodige. A vingt-deux ans, en 1821, il fut envoyé en Italie aux frais de la Société d'Encoura-

1. Dans sa correspondance, Ivanov l'appelle encore *Brioullo* et non Brioullov. Nous avons adopté l'orthographe Brullov qui est consacrée par l'usage.

gement des Artistes (Obchtchestvo poochtchrenia Khoudojnikov); il y resta douze ans et revint en Russie par Athènes et Constantinople. En 1849 il retourna en Italie pour raisons de santé : il était tuberculeux; il mourut en 1852 à Marciano, près de Rome.

L'histoire de la littérature nous offre de nombreux exemples d'écrivains qui ont été les hommes d'un seul livre. Bien que sa production ait été assez abondante, Brullov a été pour ses contemporains et reste aux yeux de la postérité l'homme d'un seul tableau qui a eu en son temps une réputation européenne : *Le dernier jour de Pompéï* (Poslèdny den Pompeï).

La genèse de ce grand tableau est un des cas les plus typiques de l'influence du théâtre sur la peinture. Il a été engendré, comme le *Corésus et Callirhoé* de Fragonard, par le finale d'un opéra. Brullov assistait un soir à Naples à une représentation de l'opéra de Paccini : *Il ultimo giorno di Pompeia*, qui avait alors un grand succès. Il fut frappé par le sujet mélodramatique, par les décors, par les effets d'éclairage, à tel point qu'en ren trant chez lui, il jeta fiévreusement sur le papier les grandes lignes de sa composition. De retour à Rome, il s'attela à l'exécution de cette gigantesque toile qu'il acheva vers 1830.

Le caractère de l'ouvrage se ressent de cette conception initiale. C'est un décor de théâtre, d'un pathétique creux, d'un éclairage artificiel et violent, qui a l'air d'avoir été peint à la lueur des feux de bengale ou des éclairs de magnésium. Tous ces Pompéiens affolés, qui tourbillonnent sous une pluie de cendres en essayant de sauver leurs pénates, sont visiblement des figurants. Aucune émotion ne naît de cette adroite mise en scène. Brullov ne sait pas, comme Delacroix, ressusciter les figures du passé. Ce n'est pas à la *Mort de Sardanapale* ou à l'*Entrée des Croisés à Constantinople* qu'on songe devant *Le dernier jour de Pompéï*, mais aux froides reconstitutions de Delaroche, de Gallait ou de Piloty (Pl. 42).

Bien que cette formule d'art, renouvelée des peintres d'histoire franco-belges, n'apportât en somme rien de nouveau, le succès du jeune peintre russe fut prodigieux. En Italie même où les étrangers étaient généralement jalousés et dénigrés, on le salua du titre de maestro qui lui convenait d'ailleurs mieux

que celui de maître. Le vieux Walter Scott qui séjournait à Rome lui écrivit qu'il n'avait pas composé un tableau, mais « une épopée ». Un autre romancier anglais, Bulwer Lytton, lui emprunta le thème d'un des romans historiques les plus populaires du XIXe siècle.

A Paris où le chef-d'œuvre fut exposé en 1834, l'accueil fut plus réservé. Les critiques qui avaient découvert Géricault, Delacroix et que Delaroche commençait à ennuyer, ne trouvèrent rien de génial dans ce tableau. L'un d'eux osa écrire que tous ces Pompéiens ont l'air d'une « troupe d'acteurs surpris en scène par l'incendie et qui se sauvent à qui mieux mieux ». Mais cette froideur fut attribuée à l'atmosphère politique (l'opinion publique était alors très polonophile) et au mauvais goût français.

Lorsqu'au terme de cette « tournée » la merveille parut enfin au Palais d'Hiver, puis à l'Académie des Beaux-Arts de Pétersbourg, toute la Russie s'enthousiasma : ce fut un véritable délire. Un poète moscovite s'écria : « Le dernier jour de Pompéï a été le premier jour de la peinture russe. » Les patriotes s'imaginèrent que la peinture russe était appelée à régénérer l'art européen. L'Académie en acquit un lustre nouveau.

Aujourd'hui cet enthousiasme est bien tombé, même en Russie. Nul ne songe plus à déifier Brullov. Mais cette publicité, évidemment excessive, eut au moins un bon côté. Pour la première fois en Russie, le nom d'un peintre pénétra dans des coins où on n'avait jamais entendu parler d'art. Jusqu'alors la réputation des peintres n'avait jamais dépassé un petit cercle aristocratique très confiné. Le succès démesuré du *Dernier jour de Pompéï* fit comprendre au grand public que l'art pouvait avoir quelque importance et contribuer à la gloire d'une nation.

Brullov ne devait plus jamais retrouver l'occasion d'un pareil triomphe. Il essaya de flatter les tendances et les passions de ses contemporains en traitant après ce sujet d'histoire romaine un des sujets les plus populaires de l'histoire nationale : le *Siège de Pskov* (Osada Pskova)[1]. Mais il fut déçu par l'indifférence du public. Sa décoration de la coupole de Saint-Isaac, froid pastiche des Bolonais, ne rencontra pas meilleur accueil.

1. Ce sujet a été également traité, du point de vue polonais, par le peintre Matejko.

Brullov aurait été profondément humilié si on lui avait prédit que ses grands tableaux d'histoire seraient un jour sacrifiés à ses portraits. Et cependant c'est la partie de son œuvre la plus digne de survivre. Dans ses portraits d'apparat il se laisse entraîner souvent par la recherche de l'effet. Mais ses portraits intimes à l'aquarelle ou à la mine de plomb exécutés à Rome sous l'influence d'Ingres ont des qualités de fraîcheur et de sincérité dont on ne le croirait pas capable. Le double portrait de la gracieuse *comtesse Samoïlov* et de sa fille, celui de l'*Amazone* de la Galerie Tretiakov comptent parmi les plus séduisants de la période romantique.

L'École brullovienne ne fit malheureusement qu'exagérer les défauts du maître. Jaloux du succès du *Dernier Jour de Pompéi*, le Suisse italien Bruni échafauda en 1838 une « grande machine » biblique : l'*Erection du serpent d'airain* (Mèdny Zmii)[1] qui est encore plus creuse et plus soufflée que son modèle. Plus tard, il fut chargé de collaborer à la décoration de Saint-Isaac.

On peut également rattacher à l'École de Brullov Siemiradzki (1843-1902) qui peignit à Rome en 1873 pour le grand-duc Vladimir Alexandrovitch sa célèbre *Phryné*. Ses paysages italiens tout papillotants de soleil sont éblouissants et font presque cligner des yeux; mais les personnages qui les animent ne sont que des figurants de théâtre.

*
* *

Bruleleau dit Brullov, Bruni, Siemiradzki sont tous des métèques (pricheltsy) d'origine étrangère : leur art brillant et factice n'a rien de commun avec l'âme russe. Au contraire Alexandre Andreevitch Ivanov (1806-1858)[2] est, par ses origines

1. La forme *Zmii* au lieu de *Zmèi* est la forme slavonne, en usage dans la liturgie orthodoxe.

2. Les deux ouvrages de première main qu'il faut consulter avant tout sur Ivanov sont : 1° sa *Correspondance* éditée et préfacée par Botkine : *A. A. Ivanov, evo jizn i perepiska*. Pétr. 1881 : document capital dont nous espérons publier un jour une traduction française — 2° ses *Illustrations de la Bible* publiées en fac-simile à Berlin (1879-1887) sous le double titre d'*Izobrajenia iz sviachtchennoi istorii Al. Ivanova. Darstellungen aus der heiligen Geschichte*. Les meilleures études biographiques et critiques en dehors de celle de Botkine sont l'article Ivanov du *Dictionnaire de Sobko* (Slovar rousskikh khoudojnikov), 1895, et les brochures ou articles de Romanov.

comme par son tempérament, spécifiquement russe (sobstvennò rousski). S'il a passé presque toute sa vie à Rome, c'est qu'il exécrait Pétersbourg : mais cela ne l'empêchait pas d'aimer profondément la Russie. Si l'on dressait la liste des « hommes représentatifs » de la terre russe, il faudrait réserver une place à ce peintre non loin de Dostoïevski et de Tolstoï.

Le grand romancier Ivan Tourguenev a marqué mieux que personne dans une belle page de critique très mesurée et très nuancée les limites du talent d'Ivanov en même temps que sa supériorité sur son contemporain Brullov.

« Ivanov n'est pas au nombre des peintres créateurs. Son talent est faible et vacillant, ainsi que peut s'en convaincre quiconque étudiera ses œuvres sans parti pris. Il y trouvera un peu de tout, un amour prodigieux du travail, une tendance à l'idéal, de la pensée, tout, sauf la puissance créatrice.

« Il a été victime de la fatalité qui poursuit encore maintenant l'art russe et qui consiste dans la division des facultés qui constituent le talent. S'il avait eu celui de Brullov ou si ce dernier avait eu le cœur et l'âme d'Ivanov, de quelles œuvres admirables n'aurions-nous pas été dotés?

« L'un avait reçu le don d'exprimer tout ce qu'il voulait, mais il n'avait rien à dire. L'autre avait beaucoup à dire, mais sa langue bégayait. Brullov brossait des toiles à effet, dénuées de poésie, sans profondeur. Ivanov s'efforçait d'exprimer une pensée neuve, profondément sentie; mais son exécution était inégale, approximative, sans vie.

« On raconte qu'Ivanov a copié trente fois la tête de l'Apollon du Belvédère et autant de fois celle d'un Christ byzantin qu'il avait découvert à Palerme; puis en les approchant l'une de l'autre, il réussit à peindre la tête de son saint Jean-Baptiste. Ce n'est pas ainsi que créent les véritables artistes.

« Pourtant, s'il fallait choisir entre les deux peintres, mieux, mille fois mieux vaut la méthode d'Ivanov. La pensée possède sa force propre, elle pénètre et rayonne, lors même que l'exécution n'est point parfaite, surtout quand l'artiste se livre à elle avec un abandon aussi sincère que l'a fait Ivanov. Un jeune talent qui se laisserait séduire par les procédés de Brullov serait un artiste perdu. Celui qui saisirait et s'attacherait à rendre la

flamme intérieure que recèle l'œuvre d'Ivanov peut, si la nature ne lui a pas refusé ses dons, développer son talent. Ivanov qui était un travailleur inlassable est tombé en martyr, à mi-chemin; son disciple, à condition d'être doué, marchera sur la route déjà frayée par le maître et ira loin.

« Ivanov, nature foncièrement russe, est plus près des cœurs russes que les grands maîtres de l'Occident. Ce peintre idéaliste, doublé d'un penseur, a encore le rare mérite de susciter le goût des grandes œuvres, d'éveiller sans cesse la pensée, d'empêcher l'artiste de se contenter facilement. Il force ses élèves à poursuivre un idéal élevé, à tenter des œuvres nobles et à ne pas se laisser aller à ces habiletés de métier, à ces trucs ingénieux dont les disciples de Brullov sont si fiers. A ce point de vue, les défauts d'Ivanov servent mieux l'Art vrai que maintes toiles fameuses qui plaisent par des artifices. »

On peut distinguer dans la formation artistique d'Ivanov deux influences successives, également néfastes, dont il eut grand'peine à se libérer : la première est celle de l'académisme pétersbourgeois, la seconde celle des Nazaréens allemands de Rome. Fils d'un enfant trouvé devenu professeur de peinture à l'Académie, pédagogue étriqué et falot ne s'occupant que d'avancement, de commandes, de potins, il passa sa jeunesse dans l'atmosphère étouffante de ce milieu rétrograde. Le jeune artiste y puisa une rancune tenace contre Pétersbourg et l'Académie, ces geôles de sa jeunesse. « Depuis longtemps, confesse-t-il dans sa correspondance, je hais Pétersbourg et son Académie des Beaux-Arts[1]. Je suis persuadé qu'en rentrant dans ma patrie, je souffrirai le martyre. »

Il ne devait y rentrer que pour mourir. Il s'évada en 1830 grâce à un subside de la *Société d'Encouragement des Artistes*, la même qui dix ans auparavant avait envoyé Brullov en Italie. Il tomba dans la Rome de Thorvaldsen qui avait été déjà si fatale à Kiprenski. Ses tendances religieuses le portaient naturellement vers le groupe des Préraphaélites allemands qui, sous la direction de Cornelius et d'Overbeck, avaient constitué

1. Il écrit ailleurs : « Un artiste russe ne peut rester dans une ville comme Pétersbourg qui n'a aucun caractère. L'Académie des Beaux-Arts est une survivance du siècle passé. »

la petite communauté des *Nazaréens*. C'est à ces Pseudo-classiques, à ces Préraphaélites que le jeune artiste russe demanda des avis, des conseils et le pis est qu'il les suivit avec une regrettable docilité. Il se sentait particulièrement attiré par Overbeck dont il admirait la piété sincère et la vaste culture, sans être écœuré par la fadeur anémique de son art. C'est, écrivait-il encore en 1839, « mon suprême et unique juge et conseiller ». Cette influence de Cornelius et d'Overbeck qui tendait à lui faire sacrifier la forme à l'allégorie, la couleur au contour, l'étude de la nature à l'imitation des maîtres d'autrefois, fut très préjudiciable à son développement. La fréquentation d'Ingres lui eût été plus profitable.

Les premières œuvres exécutées par Ivanov à son arrivée à Rome et par lesquelle il préluda à son grand tableau de l'*Apparition du Christ au peuple,* sont empruntées l'une à la mythologie antique et l'autre à la Bible. Dans *Apollon, Cyparisse et Hyacinthe*[1], composition en largeur traitée dans le style des bas-reliefs où l'on croit reconnaître l'influence de Poussin, l'artiste emploie déjà cette singulière méthode de contamination à laquelle il restera fidèle toute sa vie : il s'efforce de combiner les types créés par les maîtres d'autrefois avec ses propres études d'après nature. La tête d'Apollon est une paraphrase de l'Apollon du Belvédère, Cyparisse est un composé de Ganymède et de l'Endymion endormi du Musée du Capitole.

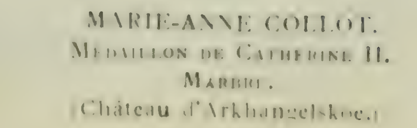
Lorsqu'Ivanov entreprit l'exécution de son second tableau : l'*Apparition du Christ à Madeleine* (Iavlenié Khrista Magdalinou ou Iisous v vertogradê), il avait déjà conçu sa grande œuvre. Mais il sentait que ce tableau gigantesque demanderait des années et, voulant envoyer un spécimen de son talent à ses bienfaiteurs dont dépendait la prolongation de son séjour en Italie, il crut opportun d'entreprendre d'abord, pour essayer ses forces, un tableau de moindres dimensions, ne comportant que deux figures : l'une nue et l'autre drapée. C'est ainsi qu'il se trouva amené à choisir dans l'Évangile de saint Jean (xx, 15) le sujet du Christ apparaissant à la Madeleine après la résurrec-

1. Romanov, *Un tableau d'Ivanov : Apollon, Cyparisse et Hyacinthe* (Staryé Gody, 1919). Ce tableau était presque inconnu quand les héritiers Khomiakov le prêtèrent au Musée Roumiantsov de Moscou.



FACHETTI. — Buste du Comte Zoubov.
Bronze.
Collection Chouvalov. (Petersbourg.





MARIE-ANNE COLLOT.
Médaillon de Catherine II.
Marbre.
(Château d'Arkhangelskoe.)



Porteuse d'eau.
Statuette en porcelaine de la fabrique Gardner.

tion. Madeleine à genoux, les yeux baignés de larmes de joie, tend les mains vers Jésus d'un geste assez pathétique. Mais le Christ qui l'arrête en lui signifiant : *Noli me tangere* (Ne prikasaïsia ko mnê), n'est qu'une banale transposition du Christ de Thorvaldsen. La technique est empruntée aux coloristes vénitiens. En somme c'est une œuvre encore conçue et exécutée suivant la formule académique et qui n'a que la signification d'un prélude.

L'*Apparition du Christ au peuple* (Iavlenié Khrista narodou) est au contraire une de ces œuvres maîtresses qui résument l'effort de toute une vie d'artiste. Conçu en 1833, terminé seulement vers 1855, ce tableau colossal qui appartient aujourd'hui au Musée Roumiantsov de Moscou est par la hauteur de l'idéal dont il s'inspire, par le prodigieux effort qu'il représente, sinon par la perfection de sa réalisation, le monument le plus imposant de la peinture russe du XIX[e] siècle et même à tout prendre une des grandes œuvres de la peinture européenne (Pl. 43).

L'ambition d'Ivanov était double : résumer en un seul sujet convenablement choisi la quintessence de l'Évangile, exprimer l'idéal religieux du peuple russe. L'Apparition du Christ au peuple lui parut remplir ces deux conditions : « En lisant l'Évangile de saint Jean, écrit-il, je vis la substance de tout l'Évangile : je vis que saint Jean-Baptiste fut chargé par Dieu de préparer le peuple à recevoir l'enseignement du Messie et enfin de le présenter lui-même à son peuple. C'est ce dernier moment que je choisis comme sujet de mon tableau, c'est-à-dire quand Jean, voyant le Christ venir vers lui, dit au peuple : Voici l'Agneau de Dieu qui enlève les péchés du monde. C'est celui dont je disais : Il vient après moi un homme qui m'est préféré : car il est plus grand que moi. Il faut qu'il croisse et que je diminue[1]. »

Rien de plus important dans l'histoire de l'humanité que cette révélation du Messie. Mais en même temps rien de plus propre à manifester l'idéal religieux russe. Il s'agit pour Ivanov de démontrer devant toute l'Europe, devant le Concile œcuménique des artistes réuni en permanence à Rome, capitale

1. On remarquera que ce passage de l'Évangile de saint Jean : « Illum oportet crescere, me autem minui » est le même qui a servi de thème à l'œuvre religieuse la plus puissante de la peinture germanique : la Crucifixion de Grunewald. Cf. L. Réau, *Mathias Grünewald et le rétable de Colmar*. Paris, 1920.

éternelle de l'art, l'importance de la pensée et de l'art russes. Il se considère comme le champion, comme l'apôtre de la culture russe et veut prouver par son tableau qu'un artiste russe est capable d'égaler les artistes occidentaux. Plein de mépris pour la peinture de genre « à la française » faite seulement pour amuser, il croit que son œuvre va ouvrir des voies nouvelles et susciter une série de compositions vastes et profondes sur des thèmes historiques qui répandront à travers le monde la gloire des artistes de sa race. « La Russie, écrit-il en 1837, ne fait que commencer à fleurir : ses artistes n'ont encore presque rien produit. Si la fortune ne nous sourit pas, à mes contemporains et à moi, la génération qui nous suit se fraiera sûrement une route royale (stolbovaïa doroga) vers la gloire et nos descendants verront au lieu du *Miracle de Bolsène* ou d'*Attila vaincu par la bénédiction du pape* les grandes époques de l'histoire universelle et nationale représentées avec toute l'exactitude archéologique si nécessaire de notre temps. »

C'est cet idéal à la fois religieux et national, très voisin de celui des « slavophiles », qui explique l'effort presque surhumain qu'Ivanov s'est imposé pendant vingt-cinq ans de travail ininterrompu. Il considérait ce tableau comme la grande affaire ou plutôt comme la véritable mission de sa vie. « Ce sujet qui m'occupe depuis longtemps, confesse-t-il en 1835, est devenu mon unique pensée, mon unique espoir et je sens en moi un désir invincible de le réaliser. »

Pour se représenter la somme de travail qu'il a fournie, il suffit de dire qu'il a peint ou dessiné en vue de ce tableau plus de 600 études, malheureusement dispersées entre deux musées de Moscou : le Musée Roumiantsov et la Galerie Tretiakov et le Musée russe de Petrograd qui vient d'acquérir le fonds de l'ancienne collection Botkine [1]. Nous ne croyons pas qu'on puisse citer un cas analogue dans toute l'histoire de la peinture.

Ces esquisses se divisent en deux catégories principales : les unes sont des études de détails, les autres des recherches de composition.

1. Il serait à souhaiter que toutes ces études préparatoires fussent groupées au Musée Roumiantsov pour faire cortège au tableau dont elles éclaireraient la genèse laborieuse.

Les études de détails, qui sont pour la plupart extrêmement poussées, attestent la conscience scrupuleuse de l'artiste et son respect religieux de la nature. Par ce réalisme sincère il se distingue profondément des Nazaréens allemands avec lesquels on a voulu parfois le confondre. Il apportait à la préparation de son tableau un souci de documentation vraiment scientifique. Il aurait voulu aller en Palestine pour « situer » exactement ses personnages. Il demanda à Cornelius, à Overbeck, à Thorvaldsen de le patronner auprès de l'Académie de Pétersbourg pour lui faire obtenir une bourse de voyage à Jérusalem. On lui répondit par cet argument sans réplique : « Les artistes qui appuient votre demande sont fort estimables ; mais Raphaël n'a jamais été en Orient et a fait cependant de grandes choses. »

A défaut de paysages et de types palestiniens, Ivanov dut se contenter de paysages et de types italiens. Il chercha dans les solitudes fiévreuses des Marais Pontins l'équivalent du désert de Judée. Faute de pouvoir observer les Juifs de Jérusalem, il fréquenta assidûment les « ghettos » de Rome et de Livourne : tous les vendredis soirs cet orthodoxe rôdait à la synagogue. L'été il allait à Pérouse surprendre des baigneurs en plein air : « car à Rome les bains sont installés dans des cabines où il n'y a pas la moindre fente pour les yeux des observateurs ».

Ces études de jeunes garçons nus, fouettés d'ombres bleues, ces paysages peints en tons purs, sans la sauce brune qui gâte presque tous les paysages de cette époque, sont d'un modernisme si étonnant qu'on en vient à se demander s'il ne faut pas classer Ivanov parmi les précurseurs directs des grands Impressionnistes français.

Mais un reste d'académisme vient malheureusement contrarier ces velléités impressionnistes. Une des plus grandes surprises qu'on éprouve à parcourir ce dossier colossal, c'est de rencontrer à côté de ces études si modernes, peintes d'après nature, d'innombrables copies d'antiques qu'il combine avec ces notations pour créer le type idéal de ses rêves. Cette étrange alchimie a été chez Ivanov un procédé constant. Pour obtenir une tête de Christ qui unisse la tendresse féminine à la beauté virile, il combine les traits d'un modèle féminin du Transtévère avec l'Apollon du Belvédère. Dans une autre étude à l'huile du Musée Roumiantsov,

il juxtapose à des figures différentes de Christ les têtes de l'Apollon du Belvédère et du Laocoon : à Apollon il emprunte l'ovale des yeux et le modelé du front, au Laocoon les muscles contractés des sourcils et des joues. Le masque du Faune antique et celui du Rémouleur de Florence lui servent à modeler une tête d'esclave rieur. Ce travail de contamination de la nature avec la sculpture antique est le principe de presque toutes les créations d'Ivanov.

Il ne suffit pas de colliger et d'élaborer des matériaux : il faut encore les assembler. Ce travail de composition que nous pouvons suivre, étape par étape, dans de nombreuses esquisses dessinées ou peintes, ne fut pas le moins laborieux. Ivanov était de nature un indécis, un insatisfait, toujours tourmenté par le désir du mieux; en outre il commit l'imprudence de quêter de tous côtés des conseils auprès des artistes italiens et étrangers de Rome, voire même auprès de son père qu'il avait laissé à Pétersbourg. Ces avis contradictoires qu'il prenait tous au sérieux lui faisaient remettre sans cesse sa toile sur le métier. De là les innombrables « repentirs » plus ou moins heureux qui ont laissé leur trace dans son œuvre.

La première esquisse du tableau fut soumise à l'aréopage des quatre artistes qu'Ivanov révérait ingénument comme des oracles : Cornelius, Overbeck, Camuccini et Thorvaldsen. Cornelius remarque que le paysage tue les figures. Ceux qui à droite écoutent saint Jean ressemblent plutôt à des malades dans l'attente d'un miracle qu'à des disciples venus pour écouter sa parole. Il faut réduire, dit-il, le nombre des personnages nus : car ils ressemblent plus à des académies d'école qu'à des auditeurs réels. Il conseille à l'artiste de s'inspirer de la composition d'Overbeck représentant saint Jean prêchant dans le désert où l'on peut voir très heureusement exprimées les impressions produites par la parole de Jean sur les différents auditeurs selon la condition, l'âge et le sexe.

Overbeck consulté à son tour fait remarquer que le geste de saint Jean tournant la tête vers les spectateurs lui donne l'air d'un acteur; pour éviter ce défaut, il conseille de la tourner un peu de profil. Camuccini l'engage à peindre aux pieds de Jean une croix et une coupe, comme s'il jetait ses attributs à la minute où

apparaît le Christ. Quant à Thorvaldsen, il est d'avis de placer dans la main de Jean une croix et de suspendre à sa ceinture une coquille.

Ivanov suivit docilement ces conseils, remania complètement toute la partie droite de son tableau en y introduisant les deux groupes du vieillard grelottant soutenu par son fils et de l'esclave avec son maître; il anima le second plan par des figures de Pharisiens, de soldats à cheval. Tous ces changements apparaissent sur la seconde esquisse qu'il décrivait ainsi à son père :

« Je représente Jean avec une croix pour que chacun le reconnaisse du premier coup d'œil : la clarté n'est pas la moindre qualité d'un tableau. Je l'ai drapé d'un manteau pour lui donner plus d'importance, comme il convient à la figure principale. Derrière Jean ses disciples : le jeune saint Jean apôtre et évangéliste et plus loin André; je m'efforce de leur donner à tous deux les types inventés par Léonard de Vinci dans la Cène. Dans ce côté du tableau on voit dans le Jourdain un grand-père avec ses petits-enfants. A droite de saint Jean deux publicains, un pécheur qui fait pénitence, assis à la mode d'Orient, les cheveux épars et couverts de cendres. Un jeune garçon curieux de voir le Messie aide son père à se soulever... Par derrière des lévites et des pharisiens, curieux, sceptiques ou prêts à se convertir. Enfin, au dernier plan, le Messie. »

Ce scenario insuffisamment académique ne plut qu'à moitié au père d'Ivanov qui lui conseilla de camper près de saint Jean-Baptiste un beau guerrier à cheval, de ne pas oublier les chars qui ont transporté les vieillards podagres dans le désert ni une apparition miraculeuse dans le ciel, indispensable pour annoncer l'approche du Sauveur.

Dans une autre lettre à son père datée de mars 1839, Ivanov rend compte des changements qu'il a apportés au fond de paysage. Il remplace les roches escarpées et les murailles de Jérusalem qui bornaient l'horizon par une plaine plantée d'oliviers et toute embuée de vapeurs mouvantes : sur ces fonds aériens la figure du Christ se détache bien mieux; en outre le tableau acquiert de la profondeur dans les lointains.

On voit combien sous l'influence de conseils étrangers ou par

suite du travail incessant de la pensée de l'artiste, la composition du tableau a évolué depuis la première pensée jusqu'à la rédaction définitive. Le tableau, tel qu'il a été finalement exécuté, s'ordonne de la façon suivante :

Au premier plan se détache la figure de saint Jean-Baptiste, ascète au visage émacié dont les yeux flambent dans leurs orbites creuses. Derrière lui apparaît la figure délicate de Jean l'évangéliste : Juif hellénisé d'une grâce presque féminine. Plus loin deux apôtres : l'un passionné, le visage tendu, prête l'oreille comme s'il entendait avec peine. Nathaniel et un vieillard avec son petit-fils complètent ce groupe.

A droite du Baptiste un homme nu, à tête grise, est assis par terre. Un vieillard impose silence à son esclave. Derrière eux, deux publicains et un pénitent aux cheveux en désordre, couverts de cendres. Un jeune homme grelottant aide son vieux père à se relever. Au second plan, un groupe plus dense de Pharisiens, de lévites incrédules, de soldats.

Le Sauveur apparaît déjà au sommet de la colline, petit en comparaison de saint Jean. Mais sa silhouette qui émerge de la brume matinale va peu à peu grandir. Il avance d'un pas ferme, prêt à remplir sa mission rédemptrice.

Cette composition très méditée ne manque pas de beauté. Mais on la sent trop étudiée. Toute la vie, toute la fraîcheur des études s'est comme évaporée dans ce travail d'assemblage. En reprenant plusieurs fois des portions de son tableau ou des figures isolées, l'artiste a perdu de vue l'effet d'ensemble et l'accord des tons. Cette méthode de travail a produit chez Ivanov les mêmes résultats que chez Albert Dürer dont les grands tableaux religieux ne sont également que des mosaïques d'études juxtaposées et plus ou moins ingénieusement assemblées, sans aucun charme de couleur.

La lenteur excessive de l'exécution a non seulement nui à l'unité de cette œuvre grandiose ; mais elle l'a frustrée du succès qui aurait dû l'accueillir à son apparition[1]. Lorsqu'elle fut exposée à Pétersbourg en 1858, son auteur lui-même s'en était détaché : ce n'était plus pour lui qu'une étape déjà dépassée

1. Pour comble de malchance, l'exposition du tableau coïncida avec la consécration de la cathédrale Saint-Isaac.

(perejity). Le public qui s'était accoutumé entre temps à un art plus réaliste, trouva que ce tableau, vieux d'un quart de siècle, datait, qu'il était « inactuel » et il se contenta de saluer très froidement ce revenant. Quand on songe aux ovations qui avaient accueilli vingt ans auparavant *Le dernier jour de Pompéï*, on ne peut se défendre d'une certaine mélancolie devant l'avortement de ce grand effort si mal récompensé.

Malgré ses qualités exceptionnelles, l'*Apparition du Christ au peuple* reste en définitive un produit de l'académisme. Si l'on veut se rendre compte de ce qu'aurait pu donner le génie d'Ivanov complètement libéré, il faut étudier l'admirable série d'esquisses du Musée Roumiantsov : les *Scènes de l'Histoire sainte* (Izobrajenia iz Sviachtchennoï Istorii) qui constituent peut-être la plus merveilleuse illustration de la Bible qui ait jamais été conçue par un artiste moderne.

On peut faire remonter la conception de ce cycle au mouvement révolutionnaire de 1848 qui bouleversa profondément Ivanov et l'amena à une revision totale de ses idées et de ses croyances. A partir de ce moment, son grand tableau qu'il n'avait d'ailleurs plus les moyens de continuer à cause des frais de modèles et de couleurs, perdit pour lui de plus en plus son intérêt. « C'est à peine, écrit-il, si je me sens le courage de l'achever... J'ai perdu la foi religieuse qui me facilitait mon travail. Je suis tourmenté de ne pouvoir formuler, incarner dans une œuvre d'art mes nouvelles idées et rester attaché aux anciennes est à mon avis criminel. Peindre sans foi des tableaux religieux, c'est immoral, c'est un péché. » (Pisat bez vêry religioznya kartiny, eto beznravstvenno, eto grêchno). Au plus fort de cette crise religieuse, Ivanov trouva un guide spirituel dans la personne du théologien allemand David Strauss. Ayant entendu parler de sa *Vie de Jésus*, il se la procura dans la traduction française de Littré [1] ; il s'en imprégna au point de la savoir presque par cœur. On retrouve dans ses dessins non seulement les thèmes indiqués dans le livre de Strauss, mais jusqu'à l'ordre de ses chapitres : en sorte qu'on a pu dire que les *Scènes de l'Histoire sainte*

1. Ivanov ne savait pas l'allemand et se servait du français comme langue auxiliaire. Ses renvois au texte de la Bible sont empruntés à la version française de S. Cahen.

étaient moins l'illustration de la Bible que celle de la *Vie de Jésus* [1].

Ces esquisses n'étaient pas destinées à l'illustration d'un livre, mais à la décoration murale d'un édifice qui devait être construit tout exprès : sorte de Temple de l'Humanité de caractère mi-religieux mi-laïque.

Dans la conception d'Ivanov inspirée par le système comparatif de Strauss, chaque scène du Nouveau Testament s'encadre d'une bordure de sujets analogues tirés de l'Ancien Testament ou même de la mythologie. Par exemple il groupera autour de la Nativité du Christ les naissances des dieux païens et des grands hommes, autour de la Résurrection de Lazare trois scènes de plus petites dimensions représentant Élie ressuscitant un enfant, Élisée ressuscitant le fils de la Sulamite, la résurrection d'un mort au contact des os d'Élisée. C'est en somme un retour à la méthode typologique, si chère au moyen âge, d'après laquelle chaque *figure* du Nouveau Testament est éclairée et commentée par un encadrement de *préfigures* empruntées à l'Ancien Testament. Ivanov reprend sans s'en douter en plein XIXe siècle la suite des illustrateurs du *Speculum humanæ salvationis*.

Mais ce qui donne à cette décoration une valeur exceptionnelle, c'est la connaissance approfondie des anciennes civilisations de l'Orient. Faute de pouvoir accomplir ce voyage à Jérusalem dont il rêva toute sa vie, Ivanov se plongea dans l'étude des fresques d'hypogées égyptiens, des bas-reliefs de palais assyriens. Soucieux comme toujours de fidélité archéologique, il étudia dans des ouvrages anglais le Temple de Salomon. Grâce à cette initiation, il s'affranchit définitivement des routines académiques; pour la première fois, il crée librement en dehors de toute convention; il invente des formes nouvelles dans l'esprit de l'Orient ancien (Pl. 44).

La plupart de ces esquisses sont simplement exécutées au crayon et au fusain, les autres sont rehaussées de sépia et d'aquarelle. Il est impossible de traduire avec des mots la beauté troublante de quelques-unes de ces compositions. Mais il faut cependant essayer d'indiquer l'art subtil avec lequel Ivanov nous

1. Zummer, *Sistema bibleïskikh kompositsii A. A. Ivanova.* Iskousstvo, 1914.



ROKOTOV. — Catherine II.
Académie des Beaux-Arts. [Pétersbourg.]



LEVITSKI. PORTRAIT DE L'ARCHITECTE KOKORINOV (1770).
Académie des Beaux-Arts. (Pétersbourg.)

communique le sentiment du mystérieux et du divin. Examinez à ce point de vue l'*Apparition de l'ange Gabriel* frappant Zacharie de mutisme parce qu'il n'avait pas cru à ses paroles annonçant la naissance de saint Jean-Baptiste. Sur l'autel brûlent des cierges dont les flammes renversées se reflètent dans les dalles de marbre poli; les vapeurs de l'encens montent vers le ciel quand soudain le sacrificateur incrédule voit avec stupeur apparaître un ange tout illuminé de rayons, semblable aux génies ailés des bas-reliefs assyriens. — Dans une autre scène traitée en mineur, l'effet de mystère est non moins saisissant. Un scintillement d'étoiles qui brasillent dans le ciel nocturne éclaire faiblement Jérusalem. Sur une terrasse, d'où l'on domine la ville et le Temple, un membre du Sanhédrin, coiffé d'une mitre parfilée de pierres précieuses et vêtu d'une robe de pourpre à bandes d'or, s'incline profondément devant le Christ qui, sans mot dire, l'invite à entrer dans une pièce éclairée par une lampe, dont la lueur très douce semble un symbole de mansuétude et de pardon.

On s'étonne qu'une œuvre d'une telle valeur, si supérieure aux illustrations de la Bible de Gustave Doré ou de James Tissot, n'ait rencontré si longtemps que l'indifférence. Non seulement le Bayreuth pictural dont Ivanov avait rêvé pour donner corps à ses conceptions ne fut jamais construit, mais le gouvernement russe ne trouva même pas les fonds nécessaires pour acquérir à la mort de l'artiste cet inappréciable lot de dessins qui restèrent pendant vingt ans enfouis dans les cartons de son frère, l'architecte Serge Ivanov. Il fallut que l'*Institut Archéologique prussien* se chargeât de la publication de ce cycle qui fut partiellement édité à Berlin vers 1880. Puisque les originaux sont allés rejoindre aujourd'hui au Musée Roumiantsov de Moscou l'*Apparition du Christ au peuple*, la Russie s'honorerait en n'abandonnant pas à des étrangers la reproduction intégrale en fac-similé de cette Bible russe qui est non seulement le chef-d'œuvre d'Ivanov, mais une des œuvres les plus remarquables de tout l'art européen.

En 1857 Ivanov se décida à convoyer lui-même son grand tableau en Russie. Il espérait le faire acheter par le tsar et avec le produit de cette vente, réaliser enfin son rêve de voyage en Palestine. C'est avec peine qu'il s'arracha à son atelier; son

départ de Rome (razlouka s Rimom) fut pour lui un véritable déchirement. Il appréhendait le retour à Pétersbourg autant que Poussin le retour à Paris. Il traversa la France, passa par Tubingue pour rendre visite à son idole Strauss qui s'étonna de lui entendre réciter par cœur des passages de sa *Vie de Jésus*. Après de nombreuses tribulations, il réussit à s'embarquer à Kiel avec son tableau. Mais à peine était-il arrivé à Pétersbourg qu'il fut emporté en trois jours par le choléra.

Artiste génial, mais incomplet, Ivanov n'a pas agi, comme il l'ambitionnait, sur le développement de l'art de son pays; il n'a pas trouvé un seul disciple pour frayer à sa suite cette route royale qu'il croyait avoir ouverte avec l'*Apparition du Christ au peuple* et les *Scènes de l'Histoire sainte*. Ce manque de rayonnement s'explique par de multiples raisons : il n'avait pas le tempérament d'un chef d'École; il a passé presque toute sa vie à Rome, loin de son pays natal; enfin et surtout ses deux grandes œuvres n'ont été connues que trop tard, l'une vers 1860, l'autre vers 1880, quand elles ne pouvaient plus réveiller aucun écho. Voilà pourquoi son influence sur la génération qui l'a immédiatement suivi : celle des *Ambulants*, a été à peu près nulle. C'est seulement à la fin du XIXe siècle que la tradition d'Ivanov a été reprise par un autre grand artiste qu'on peut considérer comme son héritier, sinon comme son disciple : Wroubel.

*
* *

Si nationale que soit à certains égards l'œuvre d'Ivanov, le vice essentiel de l'académisme romantique comme de l'académisme classique est de ne pas enfoncer ses racines dans le sol russe. Ce sera la mission de l'âge suivant de rétablir entre l'art et le peuple cette liaison intime sans laquelle l'œuvre d'art n'est qu'un objet de luxe à l'usage d'une petite élite cosmopolite au lieu d'être l'expression de l'âme d'une nation.

DEUXIÈME PARTIE

L'ÉMANCIPATION DE L'ART RUSSE

Tam rousski doukh, tam Rousiou pakhnet[1].

CHAPITRE PREMIER

L'ÉVEIL DU NATIONALISME

L'art pétersbourgeois semblait réservé à l'usage exclusif d'une aristocratie cosmopolite qui savait à peine parler russe et vivait en étrangère dans sa propre patrie. C'est seulement au début du XIX[e] siècle que se manifestent les premières tentatives encore bien timides pour créer dans la nouvelle Russie pétrovienne un art vraiment populaire soit en revenant aux traditions religieuses du passé, soit en mettant la peinture au service des revendications sociales du présent.

Le point de départ de cette nouvelle orientation de la pensée et de l'art russes est incontestablement la *Guerre Patriotique* qui secoua dans ses profondeurs l'âme nationale et amena pour la première fois un rapprochement entre les classes supérieures et le peuple. A la lueur de l'incendie de Moscou (pojar Moskvy), allumé d'ailleurs par Rostoptchine, mais imputé à Napoléon, barines et moujiks fraternisèrent. Rien n'unit les classes sociales mieux que la haine de l'étranger. De même qu'en 1612 la haine des Polonais avait provoqué un premier sur-

1. Ici on respire un air russe, ici on sent la Russie (Pouchkine, *Rouslane et Lioudmila*).

saut de patriotisme russe, la haine des Français unit momentanément en 1812 des classes qui s'ignoraient et qui à vrai dire n'avaient à peu près rien de commun.

Ce sursaut fut de courte durée. Le souvenir de l'invasion de 1812 s'effaça très vite après la revanche de 1814 ; les cruelles épreuves de la *Guerre patriotique* (Otetchestvennaïa voïna) furent compensées par les faciles triomphes de la *Guerre libératrice* (Osvoboditelnaïa voïna). L'influence française sortit encore renforcée de la visite des cosaques d'Alexandre Ier à Paris. Et quant à la communion du barine et du manant, des Pojarski et des Minine, ce ne fut qu'un feu de paille. La divergence fatale des deux classes aristocratique et servile ne tarda pas à reparaître.

Toutefois on aperçoit une différence très marquée entre la génération des Patriotes de 1812 et celle des Décembristes[1] de 1825 ou, pour emprunter le titre du célèbre roman de Tourguenev, entre *Pères et Enfants*. Les pères étaient des Russes qui désiraient passionnément être Français ou paraître tels ; les fils sont des Français de langue et d'éducation qui souhaitent passionnément redevenir Russes[2].

Le sentiment national, exalté par les guerres napoléoniennes, avait pris d'abord, comme il était naturel, le masque de la *gallophobie*. Il se ranima quelques années plus tard sous une autre forme : le *slavophilisme* et le *panslavisme*.

On confond très souvent ces deux termes comme s'ils étaient synonymes. C'est une erreur. Les deux mouvements ont paru parfois fusionner : mais les deux notions restent parfaitement distinctes. On peut être slavophile sans être panslaviste et inversement. Les *slavophiles* affirment mystiquement la supériorité de la civilisation russe sur les civilisations de l'Occident. Les *panslavistes* préconisent l'union de tous les peuples slaves sous l'hégémonie du plus grand d'entre eux : la Russie. Ainsi définie, la politique panslaviste peut paraître comme la conséquence pratique de l'idéologie slavophile. Mais ces affinités ne vont pas jusqu'à l'identité.

Le problème posé par les slavophiles est d'importance vitale

1. Les victimes de cette conspiration avortée du 14 décembre 1825 portent en russe le nom de *Dekabristy* (de Dekabr. Décembre).

2. Klioutchevski, *Kours rousskoï istorii*. Moscou, 1904.

pour l'avenir de la Russie. « Il s'agit de savoir quelle doit être l'attitude de la Russie vis-à-vis de l'Europe. Doit-elle s'en considérer comme l'élève, se mettre à son école et persister dans la voie de l'imitation ou de l'adaptation occidentale, ou bien au contraire doit-elle se regarder comme étrangère à l'Occident, renoncer à des emprunts qui ne conviennent ni à son tempérament ni à son génie pour redevenir elle-même [1] ? »

Placée devant ce dilemme, l'élite intellectuelle (intelligentsia) se partagea en deux camps adverses. Pour ceux qu'on appela par dérision les *Occidentalistes* (Zapadniki), « la Russie n'a dans son passé et ses traditions rien qui la sépare radicalement de l'Europe. Elle n'a pas de culture propre vraiment nationale ; elle est seulement en retard sur ses voisins de l'Occident et a tout intérêt pour rattraper ce retard à poursuivre son apprentissage. Aux yeux des *slavophiles* au contraire, la Russie est foncièrement différente de l'Europe ; c'est un monde à part. Elle est par ses origines, par son éducation, par les éléments de sa culture, appelée à des destinées toutes différentes [2] ».

La théorie slavophile revêt dans l'esprit de ses champions — de ses apôtres — un caractère religieux et même messianique. La civilisation occidentale qu'on prétend nous imposer est, disent-ils, partielle et artificielle : car elle sépare la raison du sentiment. La Russie, au contraire, s'efforce d'unir et de concilier dans une synthèse supérieure les éléments contradictoires de la vie. La pure logique est incapable de nous faire comprendre l'essence des phénomènes ; l'art qui nous parle par images et s'adresse au sentiment est déjà un type de connaissance supérieur à la science ; mais la religion est le type le plus parfait de la connaissance. Or c'est dans l'Église orthodoxe russe que s'est conservé le vrai christianisme. Les Russes sont le peuple élu, appelé à dire le dernier mot dans l'histoire de l'humanité. Constantin Aksakov, le champion du *slavianofilstvo*, se fit l'interprète de ce messianisme : « La grâce divine, professe cet exalté, est descendue sur la Russie... L'histoire russe a la valeur d'une histoire sainte. Elle sera lue comme une hagiographie. »

Partis de cette idée a priori, les slavophiles s'évertuèrent à

1. Leroy-Beaulieu, *L'Empire des tsars et les Russes*. Paris, 1881, I, p. 200.
2. *Ibid.*, p. 201.

la justifier par des faits. La découverte du *mir* russe vers 1840 leur servit d'argument en faveur de l'originalité des Slaves. Ils célébrèrent cette institution caractéristique du génie slave, « principe d'une nouvelle civilisation qui régénérera l'Europe déchirée par les luttes de classes et par l'excès de l'individualisme ».

Ce n'est pas ici le lieu de montrer le caractère peu scientifique de cette idéologie nationaliste. On sait que le mir, loin d'être le germe de la cité future, est la survivance d'un passé lointain qui se retrouve dans toutes les civilisations primitives et qui s'est maintenu artificiellement en Russie comme moyen de gouvernement, pour assurer le paiement des impôts et le recrutement militaire par la solidarité des paysans. [1]

Mais ce qui est assez piquant, c'est que ce nationalisme moscovite est « made in Germany ». De même que la théorie du mir est empruntée à un gentilhomme westphalien, le baron de Haxthausen [2], la doctrine du peuple élu est extraite de la métaphysique de Hegel. La seule différence est que ce privilège que Hegel réserve au peuple allemand, les slavophiles le revendiquent pour le peuple russe. Cette rébellion nationale contre la servitude étrangère a été à son origine une imitation et les slavophiles de Moscou se sont contentés de démarquer la thèse hegelienne sur la supériorité de la race germanique.

Comme tous les mouvements analogues, le slavophilisme s'est discrédité par de ridicules excès : il a dégénéré parfois en une sorte de chauvinisme naïf et bruyant, de patriotisme de brasserie (kvasnoï patriotizm). Quelques fanatiques voulaient revenir au costume moscovite et remplacer la redingote par le kaftan ; pour faire la nique à Pierre le Grand, le port de la barbe serait devenu obligatoire. Mais cette réaction a eu par ailleurs des effets salutaires. Elle a rendu à la Russie le respect de son histoire ; grâce à elle la Russie a retrouvé sa conscience nationale oblitérée par un stérile cosmopolitisme.

Le mouvement panslaviste [3] est contemporain du mouvement

1. Cette solidarité fiscale (krougovaïa porouka) des paysans n'a été abolie qu'en 1903.
2. Baron de Haxthausen, *Etudes sur les institutions nationales de la Russie*. 3 vol., Hanovre, 1847-1853.
3. Leger, *Le panslavisme*. Paris, 1917.

slavophile. En 1825 un groupe de jeunes officiers constitua une société politique : *Les Slaves réunis,* qui se donnait pour mission de grouper tous les Slaves en une vaste fédération. Ce qui perdit le panslavisme, c'est que les Moscovites voulurent le transformer en *panmoscovitisme :* ils prétendaient imposer le russe comme langue littéraire et l'orthodoxie comme religion commune à tous les peuples slaves. Ils provoquèrent ainsi l'hostilité des Slaves de l'ouest et du sud qui ne consentaient à entrer dans cette fédération qu'à égalité de droits et sans rien sacrifier de leur indépendance.

Le centre de cette fédération devait être selon les uns Moscou, selon les autres Constantinople. Mais on remarquera que les panslavistes éliminent presque tous [1] Pétersbourg, dont la situation était d'ailleurs beaucoup trop excentrique pour servir leurs desseins et devenir la capitale des Slaves réunis. Slavophiles et panslavistes sont d'accord pour prêcher le « Los von Petersburg » et le retour à Moscou. Nous arrivons donc ici à un tournant décisif dans l'histoire de la période pétersbourgeoise. Quelques années après l'hymne ardente de Pouchkine à la beauté de Pétersbourg qui atteignait alors son apogée, on voit poindre la désaffection et bientôt la haine contre la création de Pierre le Grand qui a faussé le cours de l'histoire de la Russie et l'a asservie à l'Occident. Les frères Aksakov fulminent contre Pierre et sa capitale de violentes invectives. Constantin vaticine vers 1860 : « Tu as méconnu la Russie et tout son passé. Aussi un sceau de malédiction est imprimé sur ton œuvre insensée. Impitoyablement tu as répudié Moscou et tu es allé construire, en dehors de ton peuple, une ville solitaire : car il ne vous était plus possible de vivre ensemble. » A la même époque son frère Ivan écrivait à Dostoïevski, qui partageait d'ailleurs ses convictions : « La première condition pour ranimer en nous le sentiment national, c'est de détester Saint-Pétersbourg de toutes nos forces, de toute notre âme et de lui cracher au visage. »

1. Cependant Tioutchev, le poète du *Slavianofilstvo*, maintient encore les droits de Pétersbourg : « Moscou, la ville de Pierre et la ville de Constantin, voilà les trois capitales sacrées de l'empire russe. »

CHAPITRE II

CARICATURISTES ET PEINTRES DE GENRE

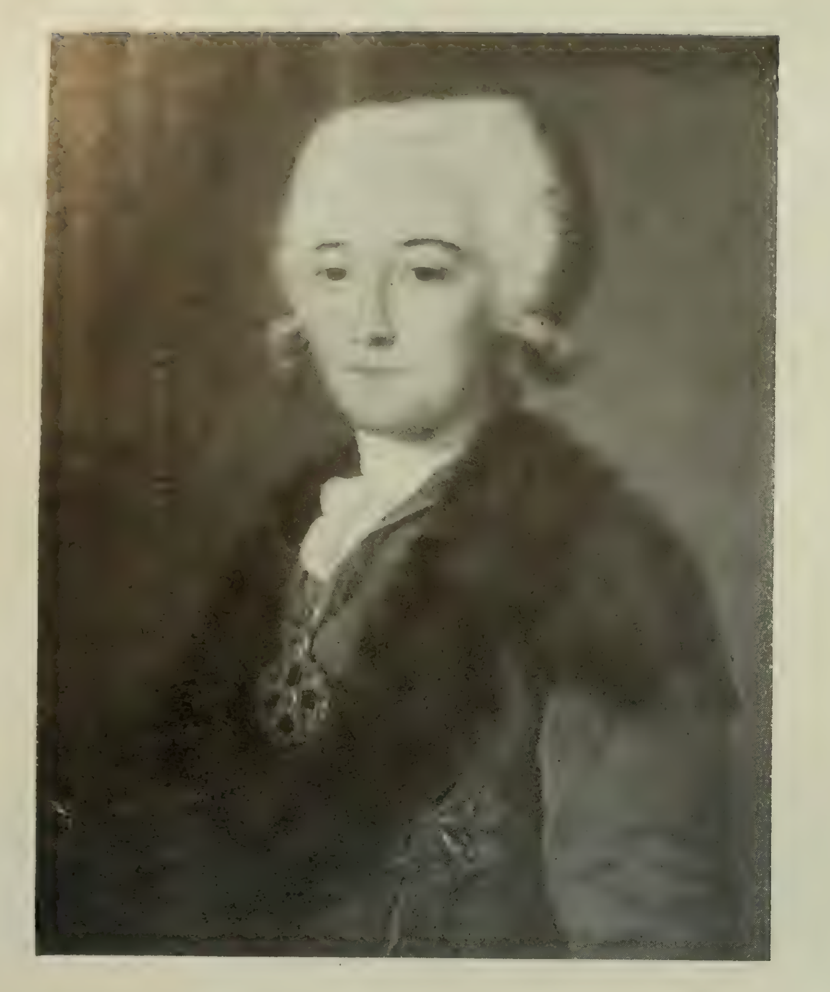
Ces idées et ces passions ne pouvaient manquer de se traduire dans la littérature, dans la science, dans l'art.

C'est la littérature qui, à partir de cette époque, devient le véritable miroir de la Russie. Jusqu'alors elle était restée au second plan. Desservie par l'engouement de la société aristocratique pour la littérature française et par l'indifférence d'un peuple illettré, elle se traînait à la remorque de l'Occident, vivait de traductions ou d'adaptations. Tout à coup paraît avec le romantisme une pléiade de poètes et de romanciers originaux dont quelques-uns, comme Pouchkine, Lermontov, Gogol égalent les plus grands écrivains d'Occident. A ces Romantiques a succédé une génération de Réalistes peut-être encore supérieurs : Tourguenev, Dostoïevski, Tolstoï. L'art russe moderne n'a produit, il faut bien l'avouer, aucun génie comparable à un Pouchkine, à un Tolstoï. Ainsi les proportions se sont trouvées renversées : pendant la première phase de la période pétersbourgeoise, c'est l'art et surtout l'architecture classique qui présente le plus d'intérêt; pendant la seconde phase c'est la littérature qui prend la tête du mouvement et qui mène le train.

Les tendances nationales de ces poètes, de ces romanciers sont très apparentes. Le fabuliste Krylov publie en 1812 tout un cycle de fables patriotiques. Pouchkine emprunte à l'histoire de Russie les sujets de ses poèmes de *Boris Godounov,* de *Poltava;* à propos de la Révolution polonaise de 1830 qui avait suscité en Occident de violentes attaques contre le tsar « knoutocrate », il adresse une riposte cinglante : *Aux détracteurs de la Russie.*



LEVITSKI. — Deux Pensionnaires du Couvent Smolny (177[illegible]).
Musée russe. (Pétersbourg.)



CHIBANOV. — Portrait du Comte Dmitriev-Mamonov (1787).
Musée russe (Pétersbourg).

BOROVIKOVSKI. — Portrait de la Princesse Souvorov.
Galerie Tretiakov (Moscou).

La science historique et archéologique s'oriente dans le même sens. Karamzine compose vers 1816 une *Histoire de la Russie* dont le succès fut prodigieux. « Toute la Russie, écrit Pouchkine, voulut connaître l'histoire de la patrie inconnue jusqu'à lui. Karamzine paraissait avoir découvert la Russie comme Christophe Colomb avait découvert l'Amérique. » L'archéologie se détourne des antiquités grecques et romaines pour scruter les antiquités de la Russie. Viollet-le-Duc, converti par ses correspondants moscovites, est chargé de démontrer à l'Europe que l'art russe a une physionomie tout orientale et doit, pour évoluer conformément à son génie, se dégager de l'imitation néfaste de l'Occident.

La musique elle-même se mit au service de l'idéal slavophile. En 1833, Nicolas Ier commanda au général Alexis Lvov un hymne national pour les Russes qui en étaient encore dépourvus : cette Marseillaise dynastique fut l'hymne célèbre : *Bojé, tsaria khrani* (Dieu, protège le tsar)[1]. Vers la même époque, en 1836, Glinka fondait l'opéra national en composant : *Jizn za tsaria.* (La vie pour le tsar.) « L'important, écrivait-il à ce propos, est de bien choisir son sujet. De toute façon il sera absolument national : et non seulement le sujet, mais la musique. Je veux que mes chers compatriotes se trouvent là comme chez eux et qu'à l'étranger on ne me prenne pas pour un présomptueux qui se pare, comme le geai, des plumes du paon. »

Dans les arts plastiques, cette aspiration vers un *art national* (rodnoe iskousstvo) se manifeste d'abord dans la peinture qui devient d'ailleurs à partir de cette époque tout à fait prédominante. L'architecture et la sculpture qui avaient pendant toute la période classique tenu la première place dans le mouvement artistique reculent au second plan.

Ce renversement des rôles s'explique aisément par les tendances de l'art nouveau qui, voulant participer davantage à la vie, devient fatalement littéraire. Or, de tous les arts plastiques, celui qui a le plus d'affinités avec la littérature, le seul qui soit un véritable langage figuré, c'est la peinture qui,

1. Ces paroles sont la traduction littérale de l'hymne anglais : *God save the king.*

de même que la littérature se répand par l'imprimerie, multiplie et diffuse ses œuvres par la gravure. Des peintres peuvent se travestir en conteurs, en pamphlétaires : dans les pays où le goût n'est pas encore formé, cet attrait littéraire de leurs ouvrages est la meilleure garantie de succès, le public dans sa généralité s'intéressant beaucoup plus au sujet qu'à la façon dont il est traité.

De là vient que la nouvelle peinture, à tendances nationales, qui s'adresse au peuple et non plus à une élite aristocratique et qui aspire à rivaliser avec la littérature choisit pour s'exprimer deux formes complètement étrangères à la peinture académique : la *caricature* et la *peinture de genre*.

1. *L'imagerie populaire et la caricature*. — C'est dans l'imagerie populaire [1] du XVIIIe siècle qu'il faut chercher les origines de la caricature russe qui se développe surtout à partir de 1812.

Les estampes populaires russes (rousskia narodnya kartinki), qui correspondent à notre imagerie d'Épinal, sont généralement désignées en russe sous le nom de *loubki* ou *loubotchnya kartinki*. Ce terme — d'origine assez récente puisqu'on le rencontre pour la première fois dans un article de Sneguirev en 1822 — a besoin d'être expliqué, d'autant plus qu'on n'est pas d'accord sur son étymologie. D'après Sneguirev, le mot *loubok* serait un dérivé de *loub,* écorce, bois de tilleul et désignerait primitivement les planches en tilleul sur lesquelles étaient gravées jadis les images populaires; ce serait l'équivalent du latin *liber* qui signifie à la fois écorce et livre. D'autres auteurs prétendent que cette appellation proviendrait des boîtes en écorce de tilleul dans lesquelles les colporteurs transportaient leur pacotille ou encore de la rue Loubianka

1. Les premiers travaux sur l'imagerie populaire sont ceux de Sneguirev : *Rousskaïa narodnaïa gallereïa ili loubotchnya kartinki* (Otetchestvennya zapiski, 1822); *O prostonarodnykh izobrajeniakh v Moskovskom mirê* (Troudy Obchtchestva Lioubitelei rossiïskoï slovesnosti, 1824). — Rovinski, l'historien de la gravure russe, a consacré depuis à l'imagerie populaire un ouvrage capital en 7 volumes avec un atlas de planches coloriées à la main sous le titre de *Rousskia narodnya kartinki* (Estampes populaires russes). Pet., 1881. On y trouve la description d'environ 4.700 pièces.

à Moscou où la plupart de ces images étaient gravées et imprimées. Quoi qu'il en soit, il est certain que l'épithète *loubotchny* dans la première moitié du XIXe siècle s'appliquait à tout travail fait grossièrement, hâtivement et à bon marché : on disait *loubotchnaïa mebel, loubotchny tovar* dans le sens de mobilier à la grosse, camelote. On s'explique donc que ce nom ait fini par désigner de mauvaises gravures.

Auparavant on disait *Moskovskia kartinki* : images de Moscou, parce qu'elles étaient fabriquées pour la plupart à Moscou dans la fabrique d'Akhmetiev, le pendant de Pellerin d'Épinal. Cependant les grands monastères Petcherski de Kiev, Potchaevski en Volynie et Solovetski dans la Mer Blanche imprimaient aussi des planches du même genre dans leurs typographies. La gravure était faite à la ville; mais le coloriage (raskraska) se faisait à la campagne. Deux villages, Nikolskoe et Mstery, ont vécu pendant tout le XVIIIe siècle du produit de cette industrie. Ce travail était exécuté avec grand soin. Les principales couleurs étaient l'ocre (vokhra), le vert (prazelen), le rouge minium (sourik) et le noir de fumée (saja). Les enlumineurs rustiques ne se contentaient pas d'étendre des teintes plates à la brosse : les nuages se détachent sur le ciel bleu par un liseré plus foncé, les ailes des anges, les auréoles des saints sont peintes en rouge sur un fond d'ocre. Au XIXe siècle le coloriage devient de plus en plus grossier : la gamme des nuances se réduit à quatre tons : jaune, vert, rouge et framboise.

La vente au détail avait lieu à Moscou sur le marché aux légumes (Ovochtchny riad) et surtout sur la Place Rouge auprès de la Porte du Sauveur : sorte de marché aux popes qui se louaient pour dire des messes. Pour la vente en gros on s'adressait à la fabrique : c'est là que les colporteurs (ofeni) les achetaient par milliers pour les répandre dans toute la Russie.

Avant d'être mises en vente et de circuler librement dans les villes et les villages, ces estampes devaient être visées par la censure religieuse et civile.

Le patriarche Joachim trouvait inconvenant que des ignorants gravent librement sur des planches et impriment sur du papier des images du Sauveur, de la Vierge et des saints; dangereux que les orthodoxes risquent d'acheter des images fabriquées à

leur insu par des mécréants. Mais l'interdiction qu'il prononça en 1674 resta sans effet. Il parut plus expédient de soumettre les gravures à l'examen du Bureau des affaires ecclésiastiques (Prikaz tserkovnykh dêl). Pour les mieux contrôler, Pierre le Grand fonda à Moscou l'«Izografskaïa Palata » qui devait apposer l'estampille officielle sur la première épreuve (ottisk) de chaque planche.

La censure s'exerçait également sur les portraits des tsars. C'est ainsi que la tsarine Élisabeth, se trouvant peu flattée sur une estampe, décrète que ses portraits devront être reproduits dorénavant d'après le tableau de Caravaque gravé par Sokolov, le seul « approuvé par Sa Majesté » (vysotchaiché aprobovano).

Les estampes populaires russes se divisent, suivant la nature des sujets, en trois catégories principales : 1° les images religieuses (doukhovnyé listy) ; 2° les images récréatives (zabavnyé listy) illustrant des contes populaires ou des scènes historiques ; 3° les images satiriques.

1. *L'imagerie pieuse* a bénéficié dans une très large mesure de la décadence de la peinture d'icones. Les estampes coloriées d'Akhmetiev remplacèrent les icones peintes dans les églises de villages et dans les oratoires privés. Elles égayaient de leurs couleurs vives les izbas des paysans ; les *loubki* étaient les icones du pauvre.

Les sujets les plus fréquents, parce qu'ils étaient les plus demandés, sont des illustrations de la Bible et notamment de l'Apocalypse : la Création, Adam et Ève chassés du Paradis ; les paraboles du Mauvais Riche et du pauvre Lazare ; la Prostituée de Babylone avec deux serpents verts suspendus à ses seins ; les quatre Cavaliers de l'Apocalypse ; des figures du Sauveur, de la Vierge sous ses différents aspects (Znaménié, Hodigitrie) ; les saints guérisseurs ; enfin des représentations d'églises ou de couvents, particulièrement revérés par les pèlerins : couvents russes comme le couvent Petcherski de Kiev, la Lavra de la Trinité Saint-Serge, et le Monastère de la Nouvelle-Jérusalem près de Moscou, le couvent de Solovki dans une île de la Mer Blanche, les couvents du Mont Athos et de Palestine. Ces images de pèlerinages, si répandues, attestent le goût

du peuple russe pour le nomadisme religieux (stranstvovanié). Il ne faut pas oublier que les routes de pèlerinages, délaissées en France depuis la fin du Moyen Age, étaient encore parcourues en Russie à la fin du XIXe siècle par des foules errantes de pieux chemineaux (stranniki).

2. L'*imagerie profane* des contes colportés par les aveugles et les stropiats (kaleki perekhojié) n'était pas moins prisée du bas peuple. On s'imagine volontiers que ces contes naïfs sont d'origine russe : mais c'est un cas tout à fait exceptionnel. La plupart des contes russes (skazki) sont des adaptations de contes d'Occident. Les « bogatyrs » : Ilia de Mourom, Dobrynia Nikititch et Aliocha Popovitch ne sont que des « chevaliers » déguisés : ils sont parfois représentés en habits français du XVIIIe siècle, avec de longues perruques. L'histoire de *Boba Korolevitch* est empruntée à un original italien : Boba qui s'enfuit sur un vaisseau en Arménie n'est autre que Buovo, fils de Guidone ; son rival Saltan Saltanovitch qui fait la cour à la fille du roi Drusiana est Soldan di Sidonia. Le conte si populaire d'*Ivan tsarevitch et de l'Oiseau de feu* (Jar-ptitsa) a également sa source en Occident.

L'histoire proprement dite est représentée par quelques images grossières qui figurent les victoires des Russes sur les Prussiens, sur les Turcs ; le texte des légendes est emprunté au journal officiel : *Moskovskia Vêdomosti* (Nouvelles de Moscou).

On peut ranger dans la même catégorie les calendriers et almanachs. En 1699, Pierre le Grand ordonna de faire commencer l'année non plus au 1er septembre, comme dans les ménologes byzantins, mais au 1er janvier. Le monopole de la publication des calendriers fut réservé à l'Académie des Sciences. Des oukazes renouvelés encore en 1800 et en 1830 interdisaient ce genre de publications aux particuliers ; cette interdiction ne fut abolie qu'en 1865.

3. L'*imagerie satirique,* qui est l'origine de la caricature, a toujours tenu une grande place dans l'imagerie populaire. On pourrait citer un nombre considérable d'estampes antiféministes qui raillent ou stigmatisent, avec la verdeur des vieux fabliaux, les ruses, les vices, la malice et la malignité foncières des filles d'Ève. La littérature ecclésiastique représentait la femme comme

l'instrument du diable. La *Ptchela* compare la femme au scorpion, à l'aspic et au basilic. Dans le traité *Sur les mauvaises femmes* (o zlykh jenakh), la perversité du sexe féminin est démontrée par de nombreux exemples tirés de l'Écriture Sainte : c'est la femme qui fit chasser Adam du Paradis, qui enivra Noé le juste avec le jus de la vigne (vinny kvas), qui voulut perdre le chaste Joseph. Dalila livra son mari Samson aux Philistins après lui avoir traîtreusement coupé les cheveux et Hérodiade la saltarelle fit décoller saint Jean-Baptiste. L'antiquité apporte à la Bible un précieux surcroît d'exemples illustres : Aristote chevauché par Campaspe, Virgile suspendu dans un panier entre ciel et terre. Enfin l'observation des mœurs russes fournit aux imagiers populaires de quoi compléter encore cet arsenal de traits satiriques : c'est l'histoire du vieux mari et de la jeune femme, de la femme du marchand et du commis, du mari qui bat sa femme, etc.

La satire politique n'apparaît qu'au XVIIIe siècle. La plus populaire de ces caricatures, visiblement inspirée par les Raskolniki ou Vieux Croyants qui regardaient Pierre le Grand comme l'Antéchrist, représente l'*Enterrement du chat par les souris* (Pogrebenié kota mychami ou Mychi kota pogrebaïout) : sous cette allégorie transparente on reconnaît la parodie de l'enterrement du tsar en 1725; les huit souris attelées au corbillard rappellent les huit chevaux du cortège funéraire; les moustaches hérissées du matou rappellent les deux brins de moustache de Pierre le Grand qui avait proscrit le port de la barbe.

Cette caricature n'était d'ailleurs qu'une riposte des Raskolniki que Pierre le Grand avait essayé lui aussi de combattre par le ridicule. Une estampe bien connue intitulée : *Raskolnik i tsirioulnik* (Le Raskolnik et le barbier) ou *Tsirioulnik khotchet Raskolnikou borodou stritch* (Le barbier veut couper la barbe du Raskolnik) représente un Figaro qui s'apprête à tondre avec de grands ciseaux la barbe d'un Raskolnik. Celui-ci se débat comme un possédé et crie au secours. On sait l'importance que les Vieux Croyants attachaient à la possession de cet attribut : l'homme sans barbe était privé d'obsèques chrétiennes et ne pouvait être reçu dans le royaume céleste.

Ces estampes satiriques de l'époque de Pierre le Grand nous amènent aux *caricatures napoléoniennes de 1812* (Kartinki dvênadtsatavo goda) qui constituent dans la riche répertoire de l'imagerie populaire russe une série à part extrêmement importante. Il n'y a pas d'événement qui ait été plus copieusement exploité par l'imagerie que la guerre de 1812. Rovinski a catalogué près de 200 gravures qui s'y rapportent[1].

Presque toutes les estampes que nous avons passées en revue jusqu'à présent sont anonymes. Au contraire les caricatures de 1812 sont l'œuvre d'un artiste bien connu, qui est le Gillray de la Russie : Ivan Ivanovitch Terebenev.

Ce Terebenev qui mourut à trente-cinq ans en 1815 après s'être occupé de sculpture (il avait collaboré aux bas-reliefs de l'Amirauté) est loin d'être un grand artiste. Ses caricatures gravées à l'eau-forte et coloriées datent pour la plupart de 1813 : c'est-à-dire qu'elles ridiculisent peu généreusement un ennemi vaincu et vaincu par le froid (Vavila Moroz) plus encore que par les cosaques. Elles sont pour la plupart extrêmement grossières. Mais on peut dire à sa décharge que cette grossièreté était imposée par le goût de la foule à laquelle il s'adressait : ce fut sans doute l'une des raisons déterminantes de son succès.

Ces caricatures sont comme une chronique populacière de tous les événements qui se déroulèrent depuis l'incendie de Moscou jusqu'au retour de Napoléon à Paris. Le cycle s'ouvre par l'expulsion des Français de Moscou par ordre du gouverneur Rostoptchine avant l'entrée de la Grande Armée. Puis c'est la famine qui commence à sévir même à la *cuisine du Quartier Général*. Un cuisinier fait rôtir un chat à la broche; au premier plan sur le plancher s'alignent cinq souricières marquées au chiffre de Napoléon. Les inscriptions en mauvais français donnent une idée de l'esprit de Terebenev. « Tout les bons citoyens, lit-on sur une pancarte, sont invités d'apporter leurs chats au Quartier Général. Pour cent grenouilles la croix de la Légion d'honneur. » Un soldat de la garde examine avec une lorgnette le menu du dîner épinglé au mur. Il est ainsi libellé :

1. En dehors de l'ouvrage fondamental de Rovinski, on consultera les études de Verechtchaguine sur *La caricature russe* (Rousskaïa karikatoura). Un des volumes de ce recueil est consacré à la Guerre Patriotique et à Ivan Terebenev.

ORDRE DU JOUR

1
Souppe aux corbeaux.
2
Compotte d'anguilles et de bêtes raves.
3
Petit pâté aux grenouilles.
4
Fris cassé de cheval aux pomes de terres.
5
Bœuf à la mode.
(Comme on manque de bœuf on servira du cheval.)
6
Un chat et une douzaine de grenouilles rotti.
7
Gigot de cheval.
Dessert.
Du fromage avec des grenouilles fumé.
Des gâteaux à la crème au souris.

Viennent ensuite des épisodes de la Retraite. Terebenev persifle avec acharnement la couardise des soldats français qui s'enfuient lâchement devant d'héroïques Cosaques. Voici par exemple *Le moujik russe à la chasse aux lièvres* : un milicien (ratnik) chasse avec sa fourche Napoléon et l'armée française représentés sous forme de lièvres à figure humaine. L'*Hercule russe* disperse les Français dans les bois et les écrase comme des mouches. Un cosaque poursuit un cuirassier français à coups de nagaïka. Un parti de soldats français prend la fuite devant une chèvre (koza), croyant avoir des cosaques à ses trousses.

Cependant Napoléon essaie toujours d'en imposer à la France et au monde. Il fuit dans une télègue de paysan traînée par un cheval étique, accompagné du maréchal Duroc qui geint en soufflant sur ses doigts : « Comment rédiger des bulletins de victoires? J'ai les mains gelées. » — Une caricature du même genre est intitulée : *Quartiers d'hiver de Napoléon.* Bêtes et gens ont de la neige jusqu'au cou. « Que faut-il écrire dans le Bulletin, Majesté? demande le maréchal Berthier. — Écris que l'armée se repose au chaud dans ses quartiers d'hiver. »



KIPRENSKI. — Autoportrait
Musée russe. (Petersbourg.)



TROPININE. — La Comtesse Zoubov
Galerie Tretiakov. (Moscou.)



BRULLOV. — Le dernier Jour de Pompeï (1830).
(Musée russe) (Pétersbourg).

Le dénuement des malheureux soldats de la Grande Armée excite la verve de Terebenev. Il n'a aucune pitié pour la misère affreuse de tous ces hommes qui meurent par milliers de froid et de faim. Voici comment il représente la *Retraite de la cavalerie française* (Retirada frantsouzskoï konnitsy) qui avait mangé ses chevaux en Russie : un maréchal galope à cheval sur un bâton suivi d'un cuirassier qui a perdu son casque, d'un uhlan polonais qui a perdu son uniforme et d'un mamelouk qui s'est affublé pour se réchauffer d'un manteau de femme. Dans la *Revue des troupes françaises à Smolensk*, Napoléon, assisté d'un maréchal qui met ses mains dans un manchon, voit défiler ses grenadiers en haillons, affublés de jupes et de chapeaux de femmes. Un soldat français déguenillé dévore à belles dents un corbeau : c'est la *Soupe aux corbeaux à la française* (Frantsouzskoï voroni soup) (Pl. 45).

Sa haine ne désarme même pas après l'évacuation du sol russe par les derniers survivants de la Grande Armée. Il la poursuit, le crayon dans les reins, jusqu'à Paris. Il évoque le retour dans la capitale de l'invincible armée française : des chevaux étiques, éclopés, faméliques défilent sous un arc de triomphe devant des estrades presque vides. Un cavalier brandit en guise de trophée la culotte de Charles XII ; quatre grenadiers portent sur un brancard un de leurs camarades gelé, avec cette inscription : Grenadier gelé parfaitement conservé.

Il est curieux de comparer à ces charges haineuses de Terebenev les caricatures pleines d'humour et de bonhomie suscitées en France et en Russie par l'entrée des troupes alliées à Paris en 1814 et en 1815. Les cosaques tant redoutés s'humanisent et deviennent les favoris du public parisien. On représente les officiers cosaques faisant gauchement la cour aux belles peu farouches du Palais Royal. A voir le sourire sans méchanceté de Carle Vernet, on ne se croirait jamais à si peu de distance des enragées philippiques de Terebenev. La haine entre les deux peuples ne devait pas survivre à la chute de Napoléon.

*
* *

2. *La peinture de genre.* — S'il est un fait bien digne de

remarque dans l'expansion de l'art français à l'étranger, c'est que la peinture de genre russe et polonaise a été tenue sur les fonts par deux peintres français du XVIIIe siècle : Jean-Baptiste Le Prince et Norblin de La Gourdaine. Ils ne se sont pas contentés d'enseigner aux Slaves les recettes de la peinture académique : ils leur ont appris à voir leur propre pays et leur ont montré la voie d'un art véritablement national.

C'est de ces deux maîtres français que procède un Polonais russifié : Alexandre Orlowski (1777-1832), dont le talent est revendiqué à la fois par son pays d'origine et par sa patrie d'adoption [1]. S'il est Polonais par la naissance, il a passé trente ans en Russie et c'est la vie du peuple russe plutôt que celle du peuple polonais qu'il a illustrée dans son œuvre. Il appartient donc au moins en partie à l'histoire de l'art russe.

Sa vie est un roman. Fils d'un aubergiste polonais, il apprit à dessiner dans l'atelier de Norblin de La Gourdaine. Par esprit d'aventure plus que par patriotisme, il s'engagea comme soldat en 1794 sans avoir terminé ses études. Réduit à la misère, il fit métier de paillasse dans une baraque et se fit engager en 1799 comme bouffon par le comte Joseph Poniatowski.

En 1802, il se rend avec un marchand de tableaux italien à Pétersbourg : c'est alors que commence la deuxième période de sa vie. Il est présenté au grand-duc Constantin Pavlovitch, le frère de l'empereur, qui lui offre un gîte et un traitement pour dessiner des uniformes militaires. Il se fait connaître en France grâce à l'ambassadeur de Napoléon : Caulaincourt, qui lui commanda une série de tableaux et de dessins sur les mœurs des peuples du Nord. Il avait d'ailleurs plus d'un lien avec la France. Il se maria deux fois avec des Françaises ; ses lithographies étaient publiées à Pétersbourg par l'éditeur français Pluchart.

L'homme était aussi pittoresque que sa vie. Il se plaisait à parader en costume de Tcherkesse ou de Persan. Malgré la modestie de ses origines, il affichait des prétentions nobiliaires et ne manquait jamais de signer d'Orlowsky : un aigle (orel) aux ailes éployées lui servait d'armes parlantes.

1. Verechtchguine, *Alexandre Osipovitch Orlowski* Pet. 1913. — Zygmunt Batowski, *Norblin* (Coll. Nauka i Sztuka). Lwow, 1911.

Son caractère fantasque, primesautier se reflète dans son œuvre. Bien qu'il évite prudemment les gestes compliqués, les raccourcis difficiles, il a le sens du mouvement. Doué d'esprit d'observation et de verve, il lui a manqué la patience nécessaire pour apprendre à fond son métier. Il est resté toute sa vie un improvisateur. Mais aurait-il mieux fait en s'appliquant ? Il est permis d'en douter. Ses meilleures œuvres sont de rapides croquis, enlevés en quelques coups de crayon : il les gâte dès qu'il veut les pousser ou les retoucher.

De même qu'il a tâté de toutes les techniques : pinceau, crayon, burin, il a essayé tous les sujets. Peintre de genre et caricaturiste, il peut également prendre rang parmi les peintres militaires et les animaliers.

Il s'est particulièrement attaché à rendre des scènes de la vie populaire et il l'a fait avec un réalisme plus sincère que son maître Norblin qui conserve la tradition des arrangements un peu conventionnels de J.-B. Le Prince. Il commença par peindre des types polonais : personne, au dire de Mickiewicz, le grand poète romantique, n'a mieux su évoquer la *szlachta* ou petite noblesse polonaise de la fin du XVIIIᵉ siècle. Mais Orlowski restera surtout le parfait illustrateur de la vie russe entre 1800 et 1830. Il a croqué tous les types de la rue, depuis le petit maître en calèche (chtchegol) jusqu'aux marchands ambulants de kvas et de sbitène [1]. Il avait une prédilection pour les uniformes militaires et pour le cheval. Rien n'était plus beau à ses yeux qu'un cosaque lancé au galop. Comme peintre de chevaux, il rivalise avec ses contemporains Carle Vernet et Franz Krüger.

Son esprit satirique le poussait à la caricature et, après les scènes de genre, ce sont les caricatures qui tiennent la plus grande place dans son œuvre. Ce n'est certes pas un caricaturiste de la qualité de Daumier. Sa satire est sans profondeur ; il ignore l'art d'en souligner l'effet par des légendes. Malgré tout, ses portraits-charges de curés polonais ou de l'architecte Quarenghi, qui était une caricature vivante, ne sont pas sans mérite.

Comme peintre, il est médiocre. Il ignorait la technique et d'ailleurs il sait mieux s'exprimer par la ligne que par la couleur.

1. Boisson aigrelette et infusion d'eau bouillante sur du miel qui sont tres populaires en Russie.

Son véritable langage est le dessin. Il dessinait avec n'importe quoi, avec des bouts d'allumettes, avec des mèches de chandelle, avec un doigt trempé dans l'encre. Le procédé tout nouveau de la lithographie, qui commença à se répandre en Russie vers 1815, contribua beaucoup à sa popularité. Les caricatures, les scènes de genre, qu'il reportait souvent lui-même sur la pierre, se répandirent ainsi à des centaines d'exemplaires.

Alexis Gavrilovitch Venetsianov[1] (1780-1847) était, comme Orlowski, d'origine étrangère : son père était un émigré grec du nom de Veneziano. Le peintre français Granet joua dans sa formation artistique un rôle aussi décisif que Norblin de La Gourdaine dans celle d'Orlowski. Mais malgré les éléments étrangers qu'on démêle dans son ascendance et dans son éducation, Venetsianov n'en est pas moins l'un des artistes les plus foncièrement *moscovites* de la première moitié du XIXe siècle.

Il était né d'ailleurs à Moscou en 1780 et c'est seulement en 1802 qu'il émigra à Pétersbourg. Il échappa ainsi à l'influence de l'Académie. Il se forma tout seul en copiant à l'Ermitage les petits maîtres hollandais, notamment Pieter de Hooch. Il fut donc, comme tous les genristes russes de cette génération, un autodidacte (samooutchka). Cette formation qui a ses avantages a aussi ses inconvénients : il échappa aux routines de l'académisme, mais il ne sut jamais très bien son métier.

Ces lacunes de son éducation se trahissent dans ses premières œuvres qui sont des caricatures anti-françaises aussi grossières que celles de Terebenev. Il s'évertue à ridiculiser la gallomanie ; il nous montre de braves cosaques désarmant des officiers français à coups de nagaïka, d'héroïques paysannes traînant avec une corde des files de prisonniers : mais il ignore à ce moment les règles les plus élémentaires de la perspective et de l'anatomie, ce qui enlève à ces enluminures toute valeur d'art.

Ses véritables débuts de peintre de genre ne datent que de 1824. Le grand événement de sa vie fut l'exposition à l'Ermi-

1. On consultera sur Venetsianov l'*Histoire de la peinture russe* d'Al. Benois et l'*Histoire de la caricature russe* de Verechtchaguine. Un numéro spécial très illustré lui est consacré dans la revue *Zolotoe Rouno,* 1907. A l'occasion de l'*Exposition Venetsianov* organisée à Pétersbourg en 1911 par la Société de Protection des monuments de l'art et du passé, le baron N. Wrangel a publié une brochure sur les œuvres de *Venetsianov dans les collections privées* (A. G. Venetsianov v tchastnykh sobraniakh).

tage en 1820 d'un intérieur d'église de Granet : *La Messe chez les Capucins* que le tsar Alexandre Ier venait d'acquérir. Ce fut pour lui une révélation. « Ce tableau, confesse-t-il lui-même, retourna complètement nos idées sur la peinture. Nous y vîmes quelque chose de tout à fait nouveau : une représentation des objets non seulement ressemblante ou exacte, mais vivante, pas une copie de la nature, mais la nature même. On prétendait que le foyer d'éclairage était la cause de ce charme, qu'en pleine lumière il était impossible de produire cet effet saisissant. Je décidai de vaincre l'impossible : j'allai à la campagne et je me mis au travail. Pour réussir dans cette entreprise, il me fallait jeter par dessus bord tous les procédés acquis par vingt ans de copies à l'Ermitage. Et le secret de Granet se révéla de la façon la plus simple. Il s'agissait tout uniment de ne rien représenter autrement que dans la nature, de n'obéir qu'à elle sans y mêler aucun procédé d'artiste, c'est-à-dire de ne pas peindre des tableaux à la Rubens, à la Rembrandt, mais simplement pour ainsi dire à la Nature. »

Ayant ainsi trouvé sa voie, Venetsianov acheta une petite propriété à Safonkovo dans le gouvernement de Tver : il y mena la vie recluse d'un ermite. Le résultat de ces années de retraite fut, en 1823, *La grange* (Goumno) : tableau de mœurs paysannes où il s'efforçait, à l'exemple de Granet, de représenter un intérieur faiblement éclairé. Ce premier essai n'est pas très satisfaisant : les paysannes qui criblent le blé ne sont que des mannequins. *La propriétaire faisant ses comptes* (Pomèchtchitsa) est d'une qualité supérieure et peut se comparer avantageusement à un Drolling, sinon à un Pieter de Hooch (Pl. 46).

Venetsianov s'essaya aussi à peindre des nus en plein air : ce qui est une exception dans l'histoire de la peinture russe. Mais il n'était guère préparé à de pareilles audaces. Ses *Baigneuses* (Koupalchtchitsy), beautés rustiques aux formes lourdes et vulgaires, sont représentées avec un réalisme consciencieux, sans la moindre concession à l'esthétique académique[1] ; malheureusement son œil n'est pas assez sensible pour percevoir les rapports de valeurs entre ces nus et les fonds de paysage.

1. Cependant Venetsianov possédait dans son atelier un plâtre de la Venus de Medicis qu'il a évidemment consulté.

En frayant ainsi, à côté de la « route royale » des peintres d'histoire, un sentier moins banal et moins rebattu, Venetsianov a rendu à la peinture russe un inappréciable service. Il peut être considéré comme le précurseur de l'École réaliste de 1860, de ces Ambulants (Peredvijniki) qui, avec des préoccupations sociales nouvelles, ont développé la peinture de genre. Mais il n'a pas eu d'héritiers directs. L'académisme était encore trop puissant pour céder à cette timide poussée. Il eut l'amertume de voir ses rares disciples passer à l'ennemi dans le camp de Brullov.

Le seul contemporain de Venetsianov qu'on puisse considérer comme son successeur, sinon comme son élève, est Fedotov (1815-1852) [1]. Il était né comme lui à Moscou. Comme lui c'est un autodidacte qui, venu tard à la peinture, échappa au dressage de l'Académie. Enfin il se forma également en copiant les petits maîtres hollandais et flamands, Van Ostade et Teniers, les satiriques anglais Hogarth et Wilkie et les peintres de mœurs français : Boilly et surtout Gavarni qui était très goûté en Russie vers 1840.

La vie de ce pauvre officier devenu peintre est une lamentable tragédie. Entré en 1826 au corps des Cadets, il mena pendant une vingtaine d'années la pénible existence de l'officier subalterne sans fortune. Il se sentait attiré par l'art; toutefois c'est seulement à partir de 1844 qu'il opta décidément pour la peinture. Pour concilier ses deux vocations, il avait songé d'abord à se faire peintre de batailles. Les peintres militaires comme Ladurner, Krüger, Horace Vernet étaient les favoris de Nicolas I[er] : il y avait peut-être place pour un Russe à côté de ces étrangers. Le fabuliste Krylov et le grand romancier Gogol lui ouvrirent les yeux et l'orientèrent vers la peinture de mœurs. Après quelques travaux timidement exécutés à la sépia et à l'aquarelle, il se risqua en 1848 à peindre à l'huile. Le succès de ses tableaux de genre semblait lui assurer un brillant avenir. Mais son activité artistique ne devait durer que quatre ou cinq ans. Épuisé par les privations, il devint fou en 1852 et il mourut quelques mois après, abandonné de tous, dans un asile d'aliénés. Il avait à peine trente-sept ans.

1. D. Roche, *Paul Andreevitch Fedotov* (Revue de l'Art ancien et moderne, 1908).

Si lamentablement écourtée qu'elle soit, son œuvre lui assure une place de premier plan dans l'histoire de la peinture de genre russe. Nul n'a pénétré plus profondément dans la vie de la bourgeoisie du temps de Nicolas I[er], nul n'a ridiculisé plus finement la vanité du *tchinovnik* (fonctionnaire) pétersbourgeois et du *koupets* (marchand) moscovite. Aussi les tableaux de Fedotov, malheureusement craquelés et poussés au noir à cause des insuffisances de sa technique, sont-ils des documents infiniment précieux pour l'histoire de la société russe aux environs de 1850. Inférieurs en tant qu'œuvres d'art aux romans de Gogol ou même aux comédies d'Ostrovski, ils en sont cependant la vivante illustration. Les deux tableaux les plus typiques et les plus populaires de Fedotov sont *Le nouveau chevalier* (1848) et *La demande en mariage* (1849).

Le *nouveau chevalier* (Svêjy kavaler), tout fier de la croix ostensiblement épinglée sur sa robe de chambre, a fêté sa décoration par une bombance solitaire dans sa mansarde : on aperçoit encore sur la table les reliefs d'un plantureux repas. Mais le pauvre diable se dégrise au petit jour quand sa femme de ménage lui apporte ses chaussures éculées qu'il n'a pas de quoi faire ressemeler. Il a beau montrer son hochet ; le moindre rouble ferait mieux son affaire. Cette inoffensive satire ne fut pas du goût de la gent décorée qui fit tout pour l'étouffer et l'empêcher d'être popularisée par la lithographie. La Censure exigea que la croix disparût de la robe de chambre et le malencontreux tableau reçut officiellement ce titre anodin : « Les conséquences d'un bon dîner. »

La demande en mariage du commandant (Svatovstvo majora), qu'on appelle aussi parfois *La présentation de la fiancée dans une maison de marchand* (Smotriny v koupetcheskom domê), est une satire non moins plaisante de la vanité d'un riche marchand qui se croit fort honoré en donnant sa fille à un militaire dédoré[1]. Imaginez *le Gendre de Monsieur Poirier*, mais transposé dans un milieu moscovite. On ne saurait rien rêver de plus couleur locale. Le décor et les personnages de la comédie sont étudiés avec un scrupule minutieux. La scène se passe dans une salle grossièrement badigeonnée sur les murs de

1. Il existe deux exemplaires de ce tableau : l'un au Musée russe de Petrograd, l'autre à la Galerie Roumiantsov de Moscou.

laquelle se détachent des chromos représentant un métropolite et le général Koutouzov; dans un angle de la pièce, une lampe brûle devant l'icone; sur une desserte reluit l'indispensable samovar en cuivre de Toula. Mais aujourd'hui on ne se contente pas d'offrir le thé traditionnel. Un collation est préparée avec tout un arsenal de vins étrangers (zamorskié vina). L'annonce de l'arrivée du prétendant met toute la maisonnée en émoi. Selon les us et coutumes de la bourgeoisie russe, c'est la marieuse (svakha) qui introduit le major : on l'aperçoit sur le pas de la porte, retroussant ses moustaches d'un air avantageux. Le marchand a attendu au dernier moment pour boutonner son caftan de gros drap serré à la taille qui le gêne cruellement; sa femme et sa fille ont revêtu leurs plus beaux atours. Mais la donzelle, intimidée à la vue de cet étranger, s'effarouche et prend la fuite, au grand désespoir de sa mère qui s'efforce de la retenir par un pan de sa robe (Pl. 47).

Dans ces premières satires d'une joyeuse ironie, il n'y a aucune trace de sentimentalité. C'est seulement vers la fin de sa courte carrière que Fedotov, attristé sans doute par le pressentiment de sa mort prochaine, se complaît aux sujets mélancoliques et larmoyants. La *Jeune veuve* (Vdovouchka), qui date de 1851, trahit l'assombrissement de son humeur. Une jeune femme vient de perdre son mari qui l'a laissée seule, sans défense et sans ressources. Debout dans sa robe de deuil, elle s'appuie sur une commode dont les tiroirs pleins de chers souvenirs ont été saccagés par les créanciers. Ses yeux rougis par les larmes vont d'un objet à l'autre, se fixent sur le portrait du mari perdu, sur ces pauvres hardes qui vont être vendues et dispersées.

La dernière œuvre de Fedotov, *Le cantonnement au village*[1] (Ofitser kvartirouiouchtchi v derevnê), dégage une mélancolie encore plus amère. Dans une izba sombre, un jeune officier se consume d'ennui : sa seule distraction est de faire sauter son caniche, tandis qu'à l'autre extrémité de la pièce, son ordonnance fume et crache. Par l'étroite fenêtre on aperçoit un pan de ciel et la rue déserte d'un village endormi sous la neige.

1. Coll. Ostrooukhov, Moscou.



IVANOV. — L'Apparition du Christ au Peuple (1833-1858).
Musée Roumiantsov. (Moscou.)



IVANOV. — L'ANNONCIATION.
ESQUISSE POUR LES SCÈNES DE L'HISTOIRE SAINTE.
Musée Roumiantsov. (Moscou.)

Cette izba enfumée dans un paysage morne, quoi de plus évocateur de cette tristesse sans fond, de cet ennui nostalgique, si bien exprimé dans *Le Duel* de Kouprine, que les Russes appellent d'un mot intraduisible : *toska* ?

Le grand défaut de cette peinture de genre russe de la première moitié du XIX[e] siècle, c'est qu'elle a été pratiquée presque exclusivement par des autodidactes ou des amateurs. Le comte Feodor Tolstoï [1] (1783-1873) aurait pu se faire une réputation fort honorable dans ce domaine. Mais il s'est consacré surtout à la glyptique et ses médaillons ou ses bas-reliefs en cire ont fait tort à sa peinture. On ne connaît de lui que trois tableaux, dont un *portrait de famille* (semeïny portret), où il s'est représenté lui-même dans l'appartement qu'il occupait à l'Académie des Beaux-Arts. Groupées autour d'une table ronde en acajou, recouverte d'un tapis vert, la femme et les deux filles du comte le regardent en train de modeler une statuette. Au mur est pendue une marine de Joseph Vernet; par la porte ouverte, on aperçoit une enfilade de chambres décorées de copies de statues antiques. Cet atelier d'artiste, d'un calme si bourgeois et presque « philistin », rappelle les naïfs tableaux d'intérieur allemands de la « Biedermeierzeit ».

Pour clore la liste des caricaturistes et des peintres de genre antérieurs à la génération des Peredvijniki, il faut encore citer l'illustrateur Timm [2], fils d'un bourgmestre de Riga, qui changea son prénom trop germanique de Wilhelm en Vasili ou Vasia. Malgré ses origines baltes, c'est d'ailleurs un artiste purement russe et d'éducation toute française. Il fut à Paris l'élève d'Horace Vernet et l'accompagna à Alger d'où il rapporta un tableau orientaliste : *Poète arabe à la porte d'une mosquée*, qu'il exposa au Salon. La Révolution de 1848 l'obligea à reprendre le chemin de la Russie ; mais il serait resté à Paris si Nicolas I[er] n'avait pas fait rentrer à ce moment tous les sujets russes résidant en France.

De retour à Pétersbourg, il fonda en 1851 une revue

1. Ce nom de Tolstoï, très commun en Russie (il signifie littéralement Le Gros) a été illustré par plusieurs artistes ou écrivains qui n'ont aucun lien de parenté avec le grand romancier Léon Tolstoï.

2. Il a été étudié par Verechtchaguine dans un des volumes de son *Histoire de la caricature russe*. P., 1911.

illustrée : le *Roussi Khoudojestvenny Listok* qui réussit à paraître sans interruption pendant douze ans et qui est une véritable chronique artistique de la Russie des années 50. « Mon but, disait-il dans la préface de ce recueil, est la représentation de tout ce qu'il y a de remarquable en Russie, de tout ce qui est proche au cœur russe, de tout ce qui est précieux pour la vie russe, à l'exclusion de tout ce qui est étranger et n'intéresse pas la Russie. » On y trouve une extrême variété de sujets : scènes des guerres du Caucase et de Crimée; bals, expositions, courses; types populaires et vues de villes; portraits de contemporains. La satire, qui était bâillonnée sous le règne de Nicolas Ier, y est naturellement timide et inoffensive. Le style trahit l'influence de Gavarni; l'imitation du dessinateur français va parfois jusqu'au plagiat.

Timm a encore illustré un poème satirique de Miatlev : *Les sensations de la Kourdioukova* (Sensatsii Kourdioukovoï) qui ridiculise la provinciale russe. L'héroïne est une propriétaire de la ville de Tambov, Akoulina Kourdioukova, qui entreprend un voyage d'exploration en Italie et ne craint pas de se déguiser en homme pour lorgner tout à son aise le Musée Secret de Naples.

La carrière artistique de Timm s'arrête en 1862. La fatigue de sa vue l'obligea à abandonner la direction de sa revue et à renoncer à son métier d'illustrateur ou, comme on disait alors, de *karandachist*[1]. Mais sa vie se prolongea longtemps après, jusqu'en 1895. Des journaux satiriques tels que *Boudilnik* (Le réveil), *Iskra* (L'étincelle) ont continué sa tradition jusqu'à nos jours, avec un esprit dont la censure inquiète éteignait trop souvent les fusées.

*
* *

Cet art modeste des caricaturistes et des peintres de genre a joué en son temps un rôle bien effacé à côté de l'art ambitieux et tapageur des peintres d'histoire. Mais de même que les tableautins des petits maîtres français tels que Boilly ou

1. De *karandach*, crayon. On sait qu'un dessinateur français, né à Moscou, s'est rendu célèbre sous le pseudonyme de Caran d'Ache.

Granet ou des petits maîtres allemands révélés par la Centennale berlinoise de 1906 : Runge, Begas, Schwind ou Spitzweg nous plaisent mieux aujourd'hui que les grandes machines creuses des Delaroche et des Kaulbach, de même les *petits maîtres* russes comme Venetsianov et Fedotov qui ont développé, après leur précurseur français : Jean-Baptiste Le Prince, la peinture de genre (rousski byt), nous attirent et nous retiennent davantage, malgré l'indigence de leurs procédés, que leurs trop illustres contemporains Brullov et Bruni. Ils ont servi, dans la mesure de leurs forces, d'utile contrepoids à la tyrannie de l'académisme et ils ont préparé l'avenir en frayant la voie au réalisme.

CHAPITRE III

LA SOCIÉTÉ DES EXPOSITIONS AMBULANTES (PEREDVIJNIKI)

Le nationalisme issu de la guerre de 1812, renforcé plus tard par le slavophilisme et le panslavisme, avait porté à l'Académie des Beaux-Arts de Pétersbourg un premier coup en opposant à l'art cosmopolite qu'on y professait deux genres nouveaux qui, à défaut d'autres mérites, avaient un goût de terroir : la caricature et la peinture de genre. Mais ce n'était là qu'une escarmouche avant la bataille. Pour ébranler la toute-puissance de l'*Académie,* renforcée par Brullov et même, à son corps défendant, par Ivanov, il ne fallut rien moins que deux sécessions : celle des *Ambulants* (Peredvijniki) et celle du *Monde artiste* (Mir Iskousstva). C'est à la lutte de ces trois forces ou plutôt aux assauts successifs de ces deux groupements de jeunes contre l'Académie chancelante, mais encore redoutable, que se réduit en dernière analyse l'histoire de l'art russe pendant la seconde moitié du XIXe siècle.

Pour comprendre dans quelles conditions la bataille s'engagea, il est indispensable de rappeler en quelques mots les nouvelles tendances de la société et de la littérature russes vers 1860. Sous le règne de Nicolas Ier, une vague de nationalisme avait passé sur la Russie : slavophiles et panslavistes avaient surexcité à qui mieux mieux le sentiment national éveillé par la Guerre Patriotique de 1812. La Guerre de Crimée montra en 1855 que les civilisations de l'Occident étaient encore supérieures, au moins dans l'ordre matériel, à la civilisation russe et que l'heure n'était pas encore venue de réaliser les rêves panslavistes.

De là un certain désenchantement qui se manifesta au début du règne d'Alexandre II. Les revendications nationales, sans

cesser de s'affirmer, cédèrent le pas aux revendications sociales. On se demanda si l'infériorité militaire de la Russie ne s'expliquait pas par un état social retardataire et même anachronique.

Sans s'attaquer encore au principe du tsarisme, on s'en prit à l'institution du servage (krêpostnoe pravo), créée au début du xvii[e] siècle par Boris Godounov pour assurer le service militaire des paysans. Un peuple où la majorité de la population était esclave ne pouvait, disait-on, rivaliser avec les nations européennes : il fallait affranchir cet immense ergastule. Ému par cette campagne d'opinion, le tsar Alexandre II se décida à promulguer ses deux grandes réformes : par un oukaze du 19 février 1861, il abolissait le servage. En 1864, il instituait les *Zemstva*, assemblées provinciales qui dotaient la plupart des gouvernements de la Russie d'Europe d'un self-government local.

Ces réformes sociales des années 60 qui valurent à Alexandre II le nom de Tsar émancipateur (Tsar osvoboditel) sont dues pour une grande part à l'action de la littérature qui prend à cette époque une allure militante. Les poètes de la génération précédente ne songeaient qu'à l'art pur. Ils ne se croyaient pas nés pour les combats (dlia bitv), mais pour la douceur des harmonies (dlia zvoukov sladkikh); ils pensaient que les questions éternelles et les intérêts de l'univers doivent prévaloir sur les intérêts passagers ou nationaux. Mais sous l'influence des grands journalistes Herzen et Aksakov qui prennent en mains l'opinion publique, le point de vue change : la critique vitupère contre l'art pur; elle n'admet pas que le poète se tienne à l'écart de la bataille, au-dessus de la mêlée; il doit prendre conscience de son devoir civique et participer à la lutte [1].

Le roman subit la même évolution que le lyrisme : on sait l'influence que les *Souvenirs d'un chasseur* de Tourguenev eurent sur l'abolition du servage.

La peinture, qui est de plus en plus à la remorque de la littérature, devait fatalement se laisser entraîner par ce mouvement. Elle répudie de plus en plus la doctrine de l'art pour l'art : elle aussi veut combattre et servir. La condition des artistes explique leur sympathie pour cette croisade : beaucoup d'entre eux étaient

1. A. Lirondelle, *La poésie russe de l'art pour l'art et sa destinée* (Revue des Études Slaves, 1921).

serfs. Ces tendances militantes, nationales et sociales, qui se font jour dans la peinture, devenue l'auxiliaire du journalisme, ne pouvaient naturellement s'accommoder des immuables traditions académiques. De là sortit la crise qui devait aboutir à la première sécession de 1863.

*
* *

Cette révolte contre la tyrannie de l'Académie de Pétersbourg était d'ailleurs préparée depuis une vingtaine d'années et par la faute de l'Académie elle-même. Vers 1840 elle commit l'imprudence de renoncer à son ancien système d'internat qui maintenait parmi les élèves une stricte discipline. Les pensionnaires entretenus aux frais de l'État (kazennokochtnyé) furent licenciés. Désormais tous ceux qui voulaient recevoir une éducation artistique ne furent plus tenus de paraître à l'Académie qu'aux heures des leçons; le reste du temps ils étaient entièrement libres. Le résultat de cette réforme fut que le pensionnat de jeunes gens bien élevés fit place à une Bohême famélique et débraillée.

La seconde concession qui contribua à la ruine du privilège académique fut la création à Moscou d'une *École de peinture et de sculpture* (Outchilichtché Jivopisi i Vaïania). L'Académie de Pétersbourg était bien censée exercer un protectorat sur cette institution rivale; mais son contrôle était illusoire. Il y eut en fait deux Académies indépendantes l'une de l'autre et en sacrifiant son monopole officiel, l'Académie de Pétersbourg perdit une partie de son autorité.

Un incident futile suffit à mettre le feu aux poudres. Le 9 novembre 1863, treize élèves de l'Académie, candidats à la médaille d'or, refusèrent de traiter le sujet proposé : *Odin dans le Walhalla*. N'ayant pu obtenir que le jury remplaçât ce sujet rebattu de mythologie germanique par un sujet plus russe et plus moderne, ils prirent le parti de quitter l'Académie. Cette petite révolution fit scandale : il fut défendu d'en parler dans les journaux. On comptait sans doute que les jeunes mutins viendraient à résipiscence; mais ils se montrèrent intraitables. Le *refus des*

13 concurrents (otkaz 13-ti konkourentov) devint le point de départ d'une véritable sécession.

Le difficile n'était pas de se révolter, mais de s'organiser contre l'Académie qui, détenant toutes les commandes officielles, pouvait couper les vivres à ses adversaires et les acculer par la faim à la capitulation. Les dissidents comprirent qu'ils ne pouvaient triompher qu'à condition de faire bloc et de mettre en commun leurs maigres ressources. Ils commencèrent par fonder sur le modèle des associations d'artisans une communauté qui prit le nom d'*Artel des artistes* (Artel khoudojnikov). Les *artelchtchiki* s'engageaient à vivre ensemble et à se partager fraternellement les commandes éventuelles. Ils ne se montraient pas difficiles ; ils étaient prêts à tout accepter : commandes de portraits, d'icones, copies de tableaux célèbres, illustrations de livres et de journaux. C'est de ce phalanstère, qui aurait probablement sombré sans l'appui financier du Mécène moscovite Tretiakov, que sortit en 1870 la célèbre *Société des Expositions ambulantes* (Tovarichtchestvo peredvijnykh vystavok) autour de laquelle se rallièrent toutes les forces jeunes et qui pendant une vingtaine d'années, jusqu'en 1890 environ, exerça sur l'art russe une domination sans partage.

Le nom seul de cette société, qui pour la première fois essayait de grouper et de solidariser les artistes russes, était un programme. Jusqu'alors toute la vie artistique avait été concentrée à Pétersbourg. Il s'agissait de faire participer à cette activité non seulement la seconde capitale Moscou qui protestait de plus en plus contre un injuste effacement, mais la masse entière du peuple russe pour lequel l'art n'était encore qu'un vain mot. Le moyen pratique de réaliser ce programme de décentralisation artistique était de transporter de ville en ville les expositions réservées jusqu'alors aux seuls Pétersbourgeois : de là le nom d'*Ambulants* (Peredvijniki) qu'adoptèrent les artistes de ce groupe.

Les tendances générales de la nouvelle École (car il s'agit d'une véritable École très cohérente et très homogène) sont définies à l'avance dans la célèbre thèse de Tchernychevski, parue en 1855 : *Les rapports de l'art et de la réalité* (Estetitcheskia otnochenia iskousstvak dèistvitelnosti). Pour cet esthé-

ticien, la plus grande beauté est celle que l'homme rencontre dans la vie et non la beauté créée par l'art. Devant la réalité tous les rêves de l'imagination paraissent pâles et ennuyeux. Le rôle de l'art est donc de copier aussi fidèlement que possible la réalité sans essayer de l'interpréter.

Mais ce réalisme servile n'exclut pas les tendances sociales (napravlenstvo). La réalité, dans sa nudité souvent répugnante, ne doit être mise sous les yeux du peuple que pour lui en donner le dégoût. Que le peintre renonce à la stérile formule de l'art pour l'art; il doit, comme l'écrivain, s'efforcer d'agir sur le peuple et se mettre au service du progrès social. L'art n'est pas une fin en soi : c'est un instrument d'éducation populaire. Sa valeur est évaluée d'après l'aide qu'il est capable d'apporter à l'émancipation matérielle et intellectuelle des masses. Le grand artiste aux yeux des *Ambulants,* ce n'est pas celui qui sait le mieux peindre, mais celui qui sait le mieux exprimer avec des lignes et des couleurs les doléances de la nation opprimée, dénoncer le plus éloquemment les abus du gouvernement, la corruption des nobles, l'ivrognerie des popes et des paysans. Une imagerie humanitaire, voilà à peu près à quoi se ramène l'idéal de la nouvelle École.

La conséquence fatale de cette conception utilitaire de la peinture est la décadence de la technique, sacrifiée au sujet. Ce qui importe en effet, c'est le sujet beaucoup plus que la façon de le traiter. Pourvu que l'allusion soit comprise, que le réquisitoire porte, le journaliste fait bon marché de l'harmonie des mots, de la cadence des phrases; pareillement le peintre, qui compose à peu près son tableau comme un article de journal, se souciera fort peu de la qualité de sa pâte ou de la justesse des valeurs.

Pour que ces prédications atteignent le public, il faut que les artistes s'astreignent à parler russe, c'est-à-dire à rejeter autant que possible toutes les locutions étrangères qui vicient le langage des peintres académiques. Ces locutions étrangères étant surtout françaises, c'est contre l'influence de l'art français que s'insurge la xénophobie des Ambulants. Par malheur pour l'art russe de la première moitié du XIXe siècle, les noms de nos grands Romantiques et des paysagistes de l'École de Barbizon n'avaient



Retraite de la Cavalerie française qui avait mangé
ses chevaux en Russie.



Soupe aux Corbeaux à la Française

IVAN TEREBENEV. — CARICATURES DE L'AN II.



VENETSIANOV. — LA MATINÉE DE LA PROPRIÉTAIRE (1824).
Musée russe (Pétersbourg.)

éveillé aucun écho en Russie. Delacroix, Corot, Millet, Daumier étaient inconnus à Pétersbourg. La gloire plus tapageuse de Courbet, les audaces des Impressionnistes rencontrèrent auprès des Ambulants non seulement de l'indifférence, mais une hostilité marquée.

Cette incompréhension de l'art français est particulièrement apparente chez le représentant le plus populaire de la première Sécession russe. Dans une lettre adressée à la rédaction du *Mir Iskousstva*, Rêpine s'indigne des prix énormes atteints par l'*Angelus* de Millet, les *Jockeys* de Degas qui sont d'après lui de médiocres tableaux (posredstvennya kartinki). « Les *Jockeys* de Degas qu'on a vendu 40.000 francs, valent tout au plus 400 roubles (kartinkê krasnaïa tsêna 400 r.). En revanche on peut acheter des Meissonier, des Fortuny bien au-dessous de leur valeur Si l'on introduisait à votre insu une Nymphe de Neff dans un tableau de Puvis de Chavannes, vous déborderiez d'enthousiasme ; si l'*Ivan le Terrible* de Plekhanov était signé Delacroix, vous le porteriez aux nues ; si Monet arrivait une fois avec ses jaunes et ses lilas à obtenir l'effet du *Déluge* d'Aïvazovski, vous l'éléveriez sur le pavois. On croira peut-être que je suis l'ennemi juré des nouvelles tendances dans l'art. Nullement. J'admire infiniment tous les talents originaux et dans le décadentisme actuel brillent parfois des perles comme par exemple chez Böcklin, Stuck ou Klimt. »

Ainsi pour Rêpine, l'art de Delacroix, de Millet, de Puvis de Chavannes, de Monet, c'est-à-dire des plus grands artistes de notre époque, n'est que du bluff. Par contre des artistes allemands de second ordre trouvent grâce devant ses yeux. Ces évaluations artistiques à rebours ne prouvent pas seulement l'infirmité de son goût : elles témoignent d'un penchant secret pour l'art allemand qui caractérise presque tout l'art russe du siècle dernier et plus particulièrement la période des Ambulants. De même qu'Ivanov communiait plutôt avec Overbeck qu'avec Ingres, Rêpine préfère Böcklin à Millet, Perov s'inspire plus de Knaus que de Courbet et les paysagistes comme Kouindji ou Aïvazovski regardent plutôt du côté de Düsseldorf que de Barbizon. Ce n'est qu'à la fin du XIX[e] siècle, grâce à la salutaire réaction du *Mir Iskousstva*, que l'École française reconquerra en Russie tout son prestige.

1. *L'architecture.* — A partir de la fin du style Empire, l'architecture entre en Russie comme dans tous les autres pays d'Europe dans une période de décadence.

De même qu'en France et en Allemagne on remplace le style pseudo-classique par un style pseudo-gothique ou pseudo-Renaissance, on essaie en Russie de revenir à l'architecture nationale[1]. Le tsar Nicolas Ier crut pouvoir imposer par voie d'oukaze « un style russe basé sur des données authentiques ». Le malheur est que, malgré les progrès de l'archéologie qui venait de se constituer, ces données étaient fort insuffisantes. L'architecture russe ancienne n'est guère connue scientifiquement que depuis une dizaine d'années, grâce aux travaux de Gornostaev et de Souslov. Les pastiches des architectes de 1840 ne pouvaient être que des combinaisons plus ou moins amorphes de détails empruntés à des édifices dont ils ne comprenaient pas la structure.

Ce qui prouve combien la création de ce style pseudo-russe (lojno-rousski) était factice, c'est que Nicolas Ier et ses successeurs ne trouvèrent pour le réaliser que des architectes étrangers. Ce sont des Allemands et des Anglais : Thon, Stakenschneider, Sherwood, etc., qui entreprirent de ressusciter le style national russe.

Nicolas Ier, qui subissait l'ascendant de sa femme, la princesse Charlotte de Prusse, avait une prédilection très marquée pour les artistes allemands auxquels il confia les principales constructions de son règne[2]. C'est Constantin Thon qui fut chargé de construire à Moscou, dans le nouveau style officiel, le *Grand Palais du Kreml* et l'*Église du Sauveur,* édifiée en souvenir de la délivrance de Moscou en 1812. Le Grand Palais est une morne caserne, monotone et massive, qui déshonore la colline sainte en masquant les cathédrales et les Térems. Quant à l'église commémorative du Sauveur, qui s'élève sur les bords de la Moskva, l'emplacement primitif du Mont des Moineaux ayant dû être

1. Les premiers symptômes de ce regain de faveur de l'ancienne architecture moscovite apparaissent dès la fin du XVIIIe siècle. Un des dessins de Bajenov conservés à Paris à la bibliothèque de l'Arsenal représente le clocher d'Ivan Veliki. Quarenghi dessina le palais et l'église de Kolomenskoe.

2. Benois et Lanceray, *Dvortsovoe stroïtelstvo Imperatora Nikolaïa.* (Les palais élevés par Nicolas Ier.) Staryé Gody, 1913.

abandonné à cause du peu de consistance du terrain, c'est un fort médiocre pastiche de Saint-Dmitri de Vladimir : on peut dire qu'elle est à peu près à la vieille église souzdalienne ce que Sainte-Clotilde de Paris est à la cathédrale de Chartres.

Le Bavarois Leo von Klenze, l'architecte de la Pinacothèque de Munich, fut invité à dessiner les plans du *Musée de l'Ermitage* qui fut inauguré en 1852. Son compatriote Stakenschneider construisit pour la fille aînée du tsar, la grande-duchesse Marie Nikolaevna, qui avait épousé en 1839 le duc Maximilien de Leuchtenberg, le *Palais Marie* qui fut affecté par la suite au Conseil de l'Empire. C'est à lui qu'on doit également les façades surchargées des palais des grands-ducs Michel et Nicolas Nikolaevitch sur le quai de la Néva.

L'architecture du temps de Nicolas Ier est une prodigieuse macédoine de styles. Le style Empire et le style pseudo-russe voisinent avec un pseudo-gothique qui remonte à Paul Ier, grand maître de l'Ordre de Malte : on en peut voir des spécimens affligeants au Prieuré de Gatchina, à l'Arsenal du parc de Tsarskoe Selo et au Palais d'Alexandrie à Peterhof.

Sous les successeurs de Nicolas Ier, le style pseudo-russe continue à être pratiqué par des architectes généralement étrangers. L'Anglais Sherwood s'inspire pour construire le *Musée historique* de Moscou de l'église de Vasili Blajennoï qui lui fait face à l'autre extrémité de la Place Rouge, ainsi que du modèle du palais en bois de Kolomenskoe et des églises en briques d'Iaroslavl. Escalier couvert, colonnettes renflées, arcs à clefs pendantes, kokochniki en chevauchement, rien ne manque à la couleur locale de ce monument type qui a l'air de sortir d'une boîte de jeu de construction.

Ces pastiches sont encore admissibles à Moscou parce qu'ils s'accordent avec l'ambiance. Mais transplantés au milieu du décor Empire de Pétersbourg, ils produisent l'effet de disparate le plus choquant. Rien de plus déplorable à ce point de vue que l'*église expiatoire de la Résurrection* (khram Voskresenia) élevée sur l'emplacement de l'attentat auquel succomba le tsar Alexandre II, par l'architecte Parland qui était issu comme Cameron d'une famille écossaise établie en Russie sous Catherine. Ces coupoles bulbeuses, imbriquées et côtelées à l'instar de celles de Vasili

Blajennoï, surgissant à deux pas des péristyles corinthiens de Rossi, détonnent comme une fausse note dans une symphonie.

La petite chapelle du *Sauveur sur les eaux* (Spas na vodakh), commémorative du désastre naval de Tsousima [1], qui termine la perspective du quai de la Néva près de la Nouvelle Amirauté, n'est pas plus originale puisqu'elle reproduit la charmante église de la Vierge sur la Nerl, près de Vladimir, chef-d'œuvre de l'architecture souzdalienne du XIIe siècle : mais elle a le mérite d'être plus discrète et son style s'accorde mieux avec celui des édifices environnants que les bulbes bariolés de l'église de la Résurrection.

Le groupe du Mir Iskousstva a eu le bon goût de répudier ces contrefaçons plus ou moins adroites de style pseudo-russe et de rénover la tradition du style Empire qui se marie beaucoup mieux avec la beauté sévère de Pétersbourg.

2. *La sculpture.* — La sculpture russe depuis la fin du classicisme, c'est-à-dire postérieurement à Martos et à son École, n'offre pas un intérêt beaucoup plus vif que l'architecture. Elle n'a pas produit de grandes œuvres et les noms de ses meilleurs représentants : Antokolski, le baron Clodt, le prince Troubetskoï pèsent peu en regard de Rude, de Barye, de Carpeaux, de Rodin

Ne pouvant être nationale par le style, elle s'efforce de l'être par les sujets. Cette sculpture avait été inaugurée par Kozlovski en 1801 dans son *Monument de Souvorov,* par Martos en 1818 dans son *Groupe de Minine et Pojarski.* Mais Souvorov était déguisé en dieu Mars, Minine et Pojarski en conspirateurs romains. Dans la seconde moitié du XIXe siècle, les sculpteurs renoncent à ces travestissements et s'enhardissent jusqu'à représenter les héros de l'histoire nationale en costumes de leur temps.

Du tsar Nicolas Ier que Piménov avait déguisé en saint Georges perçant de sa lance un dragon qui symbolise « la révolution européenne en général et la hongroise en particulier », Pétersbourg possède un monument équestre modelé par le baron Clodt. L'empereur est représenté en uniforme des chevaliers-gardes, caracolant sur un cheval cabré. Il a l'air d'un écuyer de cirque faisant de la haute école, et comme il est placé derrière la cathédrale Saint-Isaac, à quelques cent mètres de la statue

1. A l'intérieur, les murs sont tapissés de plaques de bronze sur lesquelles sont gravés les noms des 12.000 marins morts dans la guerre contre le Japon.

de Pierre le Grand, on prétend ironiquement qu'il court derrière Pierre le Grand sans pouvoir le rattraper.

Mikêchine, l'auteur du monument commémoratif du millénaire de la Russie érigé dans le Kreml de Novgorod en 1862, est également responsable du monument élevé en 1873 en l'honneur de Catherine II dans le square du théâtre Alexandra. Au monument de Novgorod il a donné la forme de la cloche symbolique du vêtché sur les flancs de laquelle courent des frises en relief évoquant les grands événements de l'histoire de Russie. Aux pieds de Catherine II il a groupé, comme Rauch autour de la statue équestre de Frédéric II, les effigies de toutes les illustrations de son règne.

Le représentant le plus célèbre de la sculpture contemporaine des Ambulants est Mark Matvéevitch ou plus exactement Mordoukh Matysovitch Antokolski (1843-1902). C'était un Juif de Wilna, de très humble origine : ses parents tenaient un traktir à Pétersbourg. Il se lia avec Répine et, se ralliant malgré sa naissance israélite au nationalisme moscovite, il conçut l'idée de tailler dans le marbre une galerie de grands hommes russes. Il évoqua tour à tour le *Chroniqueur Nestor,* le *Cosaque Ermak*, conquérant de la Sibérie, *Ivan le Terrible,* à la fois bourreau et martyr (moutchitel i moutchenik) : assis dans un fauteuil, torturé par le remords, il vient de parcourir la liste de ses victimes et sa tête retombe sur sa poitrine; enfin *Pierre le Grand,* colosse sanglé dans l'uniforme du régiment Preobrajenski, symbole de l'énergie qui ne souffre pas de résistance. Ces figures, vantées par les contemporains (Tourguenev admirait dans Ivan le Terrible l'union du familier et du tragique) nous font l'effet de figurants de théâtre, posés par un habile metteur en scène.

Derrière le patriote russe reparaît le fils d'Israël. Enfant d'une race persécutée, ayant connu toutes les horreurs de la misère, Antokolski a consacré une grande partie de son œuvre à la glorification de l'idée de martyre. A ce second cycle appartiennent *Socrate buvant la ciguë, Christ* devant ses juges, une *Martyre* chrétienne préférant la mort à l'abjuration, enfin *Spinoza,* le grand philosophe juif chassé de la synagogue, dont le pâle sourire exprime la résignation et le pardon : il considérait cette dernière statue comme son chef-d'œuvre (Pl. 48).

A l'École d'Antokolski se rattachent les sculpteurs judéo-russes Ginzburg, Bernstamm, Aronson qui se sont pour la plupart fixés à Paris. Il est singulier que le mélange de deux races si longtemps hostiles aux « images taillées » ait produit à notre époque tout un essaim de sculpteurs de talent.

Un des traits qui différencient la sculpture russe moderne de celle du XVIIIe siècle est l'apparition d'un genre nouveau : la sculpture d'animaux. Le premier animalier russe est le baron Clodt. Ses groupes de *Dompteurs de chevaux* du Pont Anitchkov, bien qu'ils aient été visiblement influencés par les chevaux de Marly et le coursier cabré du monument de Pierre le Grand, sont des œuvres remarquables, d'un grand caractère décoratif[1] (Pl. 49). L'influence française est encore plus apparente chez deux autres animaliers qui portent d'ailleurs des noms français : Aubert, élève de Barye et Lanceray. Ce sont les précurseurs directs du prince Troubetzkoï.

*
* *

3. *La peinture.* — La peinture joue dans ce mouvement artistique un rôle infiniment plus important que l'architecture et la sculpture.

Il est assez difficile d'établir une classification rigoureuse par genres des peintres affiliés à la Société des Expositions Ambulantes. Certains d'entre eux comme Kramskoï, Gay, Rêpine se sont adonnés aussi bien au portrait qu'à la peinture religieuse et à la peinture d'histoire. Vasnetsov et Nesterov, les deux plus célèbres peintres religieux du groupe, pourraient être aussi bien rangés parmi les paysagistes ou les *skazotchniki* (illustrateurs de contes populaires).

Toutefois on peut distinguer dans l'abondante production des Ambulants cinq genres principaux où se sont plus ou moins spécialisés tous les talents de quelque valeur : 1° la *peinture religieuse,* représentée par Kramskoï, Gay et Polênov pour

1. Nicolas Ier en offrit des répliques au roi de Prusse Frédéric-Guillaume IV qui les plaça sur la terrasse de son palais. Les Berlinois frondeurs s'empressèrent de les baptiser : *Le progrès entravé* (Der verhinderte Fortschritt) et *La réaction accélérée* (Der beförderte Ruckschritt).

la peinture de chevalet, par Vasnetsov et Nesterov dans le domaine de la peinture monumentale; 2° la *peinture d'histoire*, qui s'incarne dans Rêpine, Sourikov, Verechtchaguine; 3° la *peinture de genre* popularisée par Perov et Makovski; 4° le *portrait* où tous ces artistes se sont essayés; 5° enfin le *paysage* dont les spécialistes les plus connus sont Aïvazovski et Kouïndji.

1° *Peinture religieuse.* — Si l'on excepte la tentative isolée d'Ivanov, on peut dire que la peinture religieuse russe avait cessé d'exister depuis Pierre le Grand. Les grands peintres d'icones de Novgorod et de Moscou : Roublev, Maître Denis, Simon Ouchakov n'avaient laissé aucun héritier digne d'eux. La tradition de la peinture byzantine était rompue et on n'avait rien su mettre à la place.

Comment recréer une peinture religieuse vraiment russe? C'est le problème que se posèrent et qu'essayèrent de résoudre, chacun à sa manière, quelques-uns des artistes les mieux doués de cette génération.

Celui qui mérite d'être cité le premier est Ivan Nikolaevitch Kramskoï (1837-1887) : non qu'il l'emporte sur tous les autres par son talent, mais parce qu'il doit être considéré comme le véritable fondateur des Peredvijniki. Si ce n'était pas un grand artiste, il possédait tous les dons du chef d'école, du chef de parti ou, comme disent les Russes du *vojak*, du *dêiatel*. Il avait naturellement de l'autorité et savait se faire écouter, qualité particulièrement précieuse dans un milieu d'artistes russes, plus enclins que d'autres à l'anarchie. Il fut l'un des treize élèves qui refusèrent de concourir en 1863 et qui levèrent l'étendard de la révolte. C'est lui qui électrisa le courage des *dissidents* en lançant cet appel enflammé : « Il est temps que l'artiste russe se tienne d'aplomb sur ses pieds; il est temps de rejeter les lisières de l'étranger. Grâce à Dieu, nous avons déjà de la barbe au menton. Pourquoi marchons-nous toujours en tenant les jupes de nos nourrices italiennes? Il est temps de penser à créer une école russe! » C'est lui qui eut surtout le grand mérite d'organiser la résistance. Nommé à l'unanimité *starchina* (syndic) de l'artel des artistes, il réussit à trouver des commandes pour ses camarades et, malgré des difficultés sans nombre, il parvint

à consolider définitivement ce phalanstère en le transformant en Société des Expositions ambulantes.

La vue du célèbre tableau d'Ivanov : l'*Apparition du Christ,* lui révéla sa vocation. Il se donna dès lors pour mission de créer le type du Christ russe. « Le Christ italien est beau, on peut même dire divin, écrivait-il en 1873 : mais c'est pour moi un étranger. » Son *Christ au désert* tenté par Satan (Khrist v poustyné) laisse entrevoir ce qu'il voulait faire : malheureusement il n'a pas su donner à son rêve une forme vivante.

Nicolas Gay (1831-1894) rappelle un peu Ivanov par son inquiétude d'esprit, par son effort douloureux pour exprimer les pensées qui fermentaient dans son cerveau. Il était comme Brullov d'origine française : c'était le petit-fils d'un Français qui s'était expatrié en Russie à la Révolution. Mais, chose curieuse, il ne possède aucune des qualités qu'on reconnaît habituellement aux Français. Nature ardente, passionnée, il n'a pas le sentiment de la mesure et pousse le réalisme jusqu'à la brutalité. Demi-dilettante, dessinateur maladroit, il est dépourvu du sentiment de la forme ou plutôt il sacrifie délibérément l'harmonie des lignes à l'intensité de l'expression.

Il a peint tout un cycle de tableaux consacrés à la vie du Christ. Le plus ancien est *La Cène* (Taïnaïa Vetcheria) qui choque par des effets d'éclairage assez grossiers, à la Munkaczy. Cette recherche de l'effet mélodramatique s'exagère encore dans *La Conscience,* symbolisée par la figure de Judas qui mordu par le remords rôde seul dans la nuit, éclairé par la lune comme un fantôme ; dans *Le Sanhedrin* où l'on voit le Christ représenté sous les traits d'un « innocent », d'un pauvre d'esprit (iourodivy), résistant passivement à la poussée de la foule.

De même qu'Ivanov s'était efforcé à la fin de sa vie d'illustrer les conceptions religieuses de Strauss, Gay s'efforça à partir de 1880 de traduire en images les conceptions de Tolstoï dont il était devenu l'admirateur passionné. Cette influence néfaste de la pensée de Tolstoï exaspère chez lui le mépris de la beauté formelle, qu'il croit incompatible avec la beauté spirituelle. La façon dont il conçoit la *Crucifixion* (Raspiatié) est caractéristique de cette évolution. Le Christ lui apparaît comme un esclave chétif ou plutôt — car lui aussi prétend créer un Christ russe —



VENETSIANOV. — LA BONNE AVENTURE (1842.)
Musée russe. (Pétersbourg.)

FEDOTOV. — LA DEMANDE EN MARIAGE (1849).
Musée russe. (Pétersbourg.)



ANTOKOLSKI. — SPINOZA.
MARBRE (1882).
Académie des Beaux-Arts. (Pétersbourg.)

un moujik souffreteux, attaché à une croix basse à côté du bon larron qui hurle dans ses liens (Pl. 50). Dans une seconde version, encore plus cauchemaresque, le Crucifié a glissé sur la croix et s'est recroquevillé dans une pose horrible; ses cheveux broussailleux qui dégouttent de sang, sa tête renversée dont les yeux, aveuglés par un soleil torturant, semblent chercher un secours improbable au fond du ciel indifférent, tous ces traits d'un réalisme forcené rappellent le Christ hallucinant de Grünewald au Musée de Colmar.

Malgré une mise en scène assez habile, le grand tableau exposé en 1887 par Polênov : *La femme adultère amenée devant le Christ* (Grèchnitsa) n'apporte pas une solution plus satisfaisante du problème d'une peinture religieuse russe.

Le moyen qui devait, semble-t-il, venir le plus naturellement à l'esprit était le retour aux traditions byzantines, abandonnées depuis Pierre le Grand. En combinant avec les types de l'ancienne peinture d'icones les acquisitions de la peinture d'Occident, peut-être y avait-il une possibilité de créer une peinture religieuse, à la fois russe et moderne.

C'est à cette tâche que se voua Victor Vasnetsov qui, étant fils de pope (popovitch), semblait prédestiné à cette restauration de la peinture religieuse. Sa décoration de l'église *Saint-Vladimir de Kiev* (1885-1895) fut célébrée en Russie et même à l'étranger[1] comme une œuvre grandiose. On put croire un moment que le but était atteint et que Vasnetsov avait exprimé toute la profondeur et toute l'originalité du sentiment religieux russe. C'était le style byzantin, mais humanisé. La Vierge aux grands yeux en amande, serrant contre sa poitrine un enfant maladif, incarnait la tendresse féminine et l'amour maternel. Les saints perdaient leur rigidité hiératique. Un réalisme discret animait ces figures d'autrefois et les mettait pour ainsi dire au goût du jour. Ce n'est qu'un peu plus tard qu'on s'aperçut que ces pastiches à la fois adroits et ingénus des mosaïques kiéviennes et des fresques novgorodiennes avaient dans leur suavité fade (slachtchavy) un caractère aussi hybride que les icones mi-byzantines mi-franques d'Ouchakov et que ce compromis entre

1. Ces fresques ont été popularisées en France grâce au baron de Baye qui leur a consacré une brochure enthousiaste : *L'œuvre de V. Vasnetzoff*. Reims, 1896.

la religion ancienne et la religiosité moderne n'était pas une solution.

Quelle que soit la popularité des fresques religieuses de Vasnetsov, ses tableaux légendaires (skazotchnya kartiny) émeuvent davantage notre sensibilité. Il a illustré avec amour les vieilles légendes russes : bylines et skazki (*Les Bogatyrs, Alionouchka*) (Pl. 55) et les si savoureux proverbes et dictons populaires : *Rousskia poslovitsy i pogovorki.* Il a aussi brossé le premier décor d'opéra vraiment moderne : sa mise en scène de *Snêgourotchka* date de 1884. Dans ces deux domaines, il a été un précurseur ; il a frayé la voie à la génération suivante.

Le second peintre religieux de cette époque, Nesterov, se distingue de Vasnetsov avec lequel il a souvent collaboré dans la décoration des églises de Kiev et de Pétersbourg, par un tempérament plus élégiaque. C'est le peintre par excellence des couvents de la Sainte Russie[1]. Nul n'a senti comme lui la poésie des oasis monastiques, nul n'a mieux traduit le mysticisme contemplatif de l'anachorète (Poustynnik) ou l'inquiétude perpétuelle de ces errants (Stranniki) qui cheminent sans trêve sur les routes de pèlerinages : des Catacombes de Kiev aux monastères du Mont Athos et de Saint-Serge de Moscou aux Solovki d'Arkhangelsk (Pl. 51). Et cet évocateur de la vie religieuse est par surcroît un paysagiste exquis. Dans la clairière où saint Serge de Radonèje prie à côté de son ours familier, dans ce jardin de béguinage où les nonnes défilent avec leurs cierges allumés entre les fûts argentés des bouleaux si blancs, si minces qu'on dirait d'autres cierges, plus grands, qui auraient pris racine, il a su faire tenir toute la poésie mélancolique du paysage russe (Pl. 59).

2. *Peinture d'histoire.* — Les Académistes classiques et romantiques, avaient déjà timidement essayé, quand ils étaient fatigués des Grecs et des Romains, d'emprunter quelques sujets de tableaux à l'histoire nationale. Dès 1770 Losenko avait présenté comme morceau de réception *Vladimir devant Rognêda.* Après *Le dernier jour de Pompéi,* Brullov avait cru opportun

1. C'est à lui que s'adressa la grande-duchesse Élisabeth, sœur de l'impératrice, pour dessiner le costume de bure gris perle du Couvent de Marthe et Marie qu'elle fonda à Moscou après l'assassinat de son mari.

d'illustrer *Le siège de Pskov*. Mais ces tentatives étaient restées isolées. C'est seulement à partir de la sécession des Ambulants que l'histoire russe prend place dans le répertoire courant et que des artistes se spécialisent dans ce domaine.

Ilia Efimovitch Rêpine, le peintre le plus robuste et le mieux doué peut-être du groupe des Peredvijniki, ne s'est pas cantonné dans la peinture d'histoire : il a touché un peu à tous les genres, à la peinture anecdotique, au portrait. Cependant ses œuvres les plus populaires appartiennent à la peinture d'histoire.

Sa célébrité date de 1870. A la suite d'un voyage à Kazan, il peignit son fameux tableau des *Haleurs de la Volga* (Bourlaki) où les contemporains se plurent à voir un symbole du peuple russe tirant sa chaîne. En 1873 il fit un assez long séjour à Paris; mais il n'en tira aucun profit. Il ne vit dans les Impressionnistes que des charlatans lancés par une coterie de marchands. De retour en Russie, il donna toute sa mesure dans deux tableaux qui comptent parmi les plus populaires de l'École russe : *Ivan le Terrible devant le cadavre de son fils* (Ioann Grozny i syn evo Ivan) et *Les Cosaques Zaporogues* (Zaporojtsy) *répondant par des railleries à un décret emphatique du sultan Mahomet IV*[1] (Pl. 52).

Ces deux tableaux montrent bien les limites de l'intelligence et du talent de Rêpine. Ce n'est pas un penseur; ce n'est même pas un esprit cultivé. Ce qui l'intéresse dans l'histoire, c'est l'anecdote et le mélodrame. Certes il a des dons de coloriste, une certaine fraîcheur de palette, de la verve et du brio; il est capable dans ses bons moments de peindre de beaux « morceaux ». Mais de là à le comparer à un Frans Hals, à un Velasquez, comme l'ont osé des panégyristes intempérants, il y a loin. Ses Cosaques truculents, demi-nus ou pittoresquement drapés dans leur *bourka* de feutre blanc, qui s'esclaffent de rire en dictant à un chétif grellier une réponse insolente au sultan, font peut-être penser un peu à Frans Hals, mais encore plus à Roybet.

Le Sibérien Vasili Ivanovitch Sourikov est assurément moins séduisant que Rêpine le Cosaque. Son coloris est gris, terne,

1. Il existe deux exemplaires de ce tableau : l'un à la galerie Tretiakov de Moscou qui est la première pensée, l'autre au Musée russe de Petrograd.

presque boueux. Il ignore la perspective aérienne et commet de grossières fautes de dessin. Il ne cherche pas à secouer les nerfs par de terrifiants mélodrames. Mais, en revanche, c'est un véritable historien qui, sans observer toujours l'exactitude archéologique (on lui a reproché bien souvent d'avoir armé les Cosaques d'Ermak de fusils à pierre du XVIII[e] siècle), arrive à ressusciter le passé. Il se distingue avantageusement des autres Peredvijniki par son indifférence aux tendances sociales. Peu lui importe que ses visions d'histoire soient interprétées dans un sens libéral ou réactionnaire : il ne propose ni exemples ni leçons.

Son premier tableau d'histoire : *L'exécution des Strêltsy*[1] (Outro strêletskoï kazni), qui fut exposé en 1881, fait époque dans l'histoire de la peinture russe. Un Rêpine eut tiré de cette hécatombe tragique un prétexte à étaler de sanglants supplices : il se serait complu à montrer des monceaux de victimes pendues, décapitées, empalées. La manière de Sourikov est plus sobre. Par une matinée lugubre, les Strêltsy liés sur des télègues sont amenés sur la Place Rouge où a poussé une forêt de gibets. A droite se dressent les murs crénelés du Kreml; au fond jaillit la gerbe multicolore des coupoles bulbeuses de Vasili Blajennoï. Pierre le Grand, à cheval, implacable et immobile comme une statue, voit passer ses ennemis impuissants qui lui lancent des regards chargés de haine.

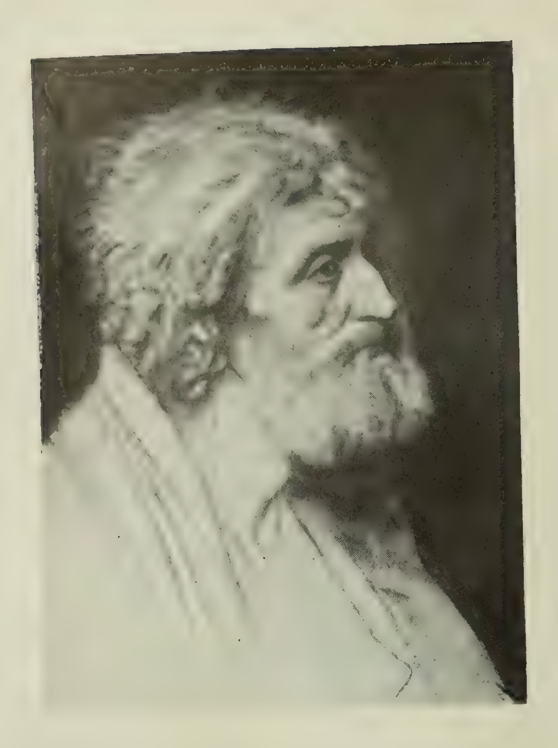
C'est dans le décor du vieux Moscou que Sourikov situe de préférence ses tableaux. Il ne se sentait chez lui qu'à Moscou « ce centre de la vie populaire russe » (etot tsentr rousskoï narodnoï jizni) et ne pouvait respirer à Pétersbourg qui lui faisait l'effet d'une ville étrangère (v zagranitchnom Peterbourgê)[2]. Son chef-d'œuvre : *La boïarine Morozova* (1887) inspiré par la lecture d'un roman historique : *Le grand schisme* (Veliki raskol), est une évocation saisissante du Moscou du XVII[e] siècle. La Morozova est une vieille croyante qui se laisse traîner en prison plutôt que d'abjurer sa foi. Elle est assise enchaînée dans un grossier traîneau de paysan, sur une botte de paille. Son visage

1. L'usage s'est établi en français d'écrire les *Strélitz* : c'est une forme vicieuse, le pluriel de *strêlets* (littéralement archer, tirailleur) étant *strêltsy*.

2. Cette horreur de Pétersbourg est très caractéristique d'un grand nombre d'écrivains et artistes russes du XIX[e] siècle.



BARON CLODT. — Groupe équestre en bronze ([illegible]).
Pont Anitchkov, (Pétersbourg.



IVANOV. — Tête de l'Apôtre saint-André.
(Étude pour l'Apparition du Messie.)

GAY. — La Crucifixion.

flétri rayonne de foi ardente : elle est heureuse de souffrir pour sa croyance qu'elle confesse obstinément en faisant le signe de la croix avec deux doigts. La foule bariolée qui la regarde passer est pleine de respect : à côté d'un innocent (iourodivy) accroupi dans la neige, une vieille mendiante tombe à genoux ; des boïarines, des nonnes s'écartent avec une expression de pitié et d'effroi (Pl. 53). Sourikov est incomparable dans l'art de grouper, de manœuvrer les foules. Il disait : « Je ne comprends pas les actions des personnages isolés sans le peuple, sans la foule : il faut que je les traîne dans la rue. »

Cependant il s'est donné au moins une fois un démenti en représentant *Le prince Menchikov* seul en exil, à Berezov, grelottant de froid dans une izba, dont l'étroite fenêtre est embue d'une couche de glace. Ce qui l'attira sans doute vers ce sujet, tout à fait isolé dans son œuvre, c'est qu'il le ramenait dans sa Sibérie natale. Une de ses grandes toiles est consacrée à la *Conquête de la Sibérie* (Pokorenié Sibiri). Sourikov voulait éterniser, dans ce tableau peint pour le 400e anniversaire de la conquête et l'inauguration du Transsibérien, les prouesses de ses ancêtres les Cosaques du Don qui avaient traversé l'Yrtich sous la conduite d'Ermak. Le fleuve bourbeux roule des vagues jaunes sous un ciel plombé. Entassés dans des barques pressées qui s'entrechoquent, les Cosaques fusillent à bout portant leurs adversaires en embuscade sur la berge. Il est facile de critiquer l'exactitude des armes et des costumes. Mais l'impression de cette mêlée est saisissante.

Le *Passage des Alpes par Souvorov*, peint l'année même du centenaire de cet événement (1899), est moins heureusement évoqué. L'artiste qui a choisi le moment où le général, sans chapeau, les cheveux en désordre, encourage par des lazzi, du haut de son petit cheval, ses « enfants » accrochés aux parois d'un précipice vertigineux, est visiblement moins à son aise parmi les contemporains de Paul Ier que dans la Russie antépétrovienne.

En somme si l'on peut reprocher à Sourikov une technique un peu indigente, il faut lui reconnaître le grand mérite d'avoir compris mieux qu'aucun de ses contemporains l'esprit des époques disparues et d'avoir évité deux écueils de la peinture

d'histoire : la mascarade de costumes et la tendance littéraire ou moralisante.

Quelques-unes de ses qualités se retrouvent chez deux peintres qu'on peut rattacher à sa lignée : Riabouchkine (1868-1904), mort tout jeune à trente-six ans, après avoir laissé plus que des promesses, et Apollinaire Vasnetsov, frère cadet de Victor, qui s'est attaché à restituer avec un mélange d'exactitude archéologique et de fantaisie romantique le décor des maisons en bois de Moscou (dereviannaïa Moskva); son Vieux Moscou n'est pas sans analogie avec le Vieux Paris de Robida.

Vasili Vasilievitch Verechtchaguine (1842-1904) est de tous ces peintres le seul qui ait acquis une véritable célébrité à l'étranger, surtout en France. Les circonstances y ont plus de part que son talent. Il avait été l'élève de Gérôme et exposa à Paris en 1880 et en 1888. Il publia la traduction française d'un volume de *Souvenirs*[1] illustré par lui-même, où il raconte son enfance, ses voyages dans l'Inde, les épisodes de la guerre russo-turque à laquelle il prit part comme correspondant de guerre. Sa mort tragique à Port-Arthur sur le cuirassé *Petropavlovsk*, pendant la guerre russo-japonaise, illumina encore son nom d'une suprême auréole. Bien que Verechtchaguine soit un isolé et qu'il n'ait jamais adhéré à la Société des Expositions ambulantes, on peut le considérer cependant comme un des artistes les plus représentatifs des tendances de ce groupe parce qu'il est le type de l'artiste prédicateur et accusateur (oblitchitel). Peintre militaire, il a prêché toute sa vie l'antimilitarisme et dénoncé les horreurs de la guerre. Avant lui les tableaux de batailles n'étaient que de brillantes parades ; la guerre était représentée comme une fête. Dans ses *Récits de Sébastopol* et dans *Guerre et Paix*, Tolstoï démasqua cette illusion. L'ambition de Verechtchaguine fut de reprendre dans ses peintures la démonstration que Tolstoï avait faite dans ses romans. Il se consacra comme Bertha von Suttner à une véritable croisade en faveur du désarmement universel, montrant avec obstination les dessous repoussants de la guerre.

Les symboles auxquels il a recours pour faire pénétrer cette leçon sont comme il convient, simplistes et frappants. Une sen-

1. *Otcherki. Nabroski i vospominania* (Esquisses et souvenirs). Petr., 1883. — *Souvenirs*. Paris, 1888.

tinelle russe endormie pour toujours dans son linceul de neige illustrera sinistrement cette phrase du rapport du général Radetski inscrite sur le cadre : « A Chipka tout est tranquille. » — Son *Apothéose de la guerre, dédiée à tous les grands conquérants passés, présents et futurs* est une macabre pyramide de crânes humains au-dessus de laquelle tourbillonne une nuée de corbeaux.

En dehors de ces tableaux pacifistes, il n'a guère laissé que des notes de voyage, qui seraient d'excellentes illustrations pour le Tour du monde, mais dont la valeur est plus documentaire qu'artistique. Sa facture est sèche, sa couleur grise. Sa véritable vocation était celle d'un reporter et d'un ethnographe plutôt que d'un peintre, et l'on s'étonne qu'il n'ait pas songé à remplacer dans ses nombreux voyages la boîte à couleurs par un appareil photographique.

3. *Peinture de genre.* — Le réalisme utilitaire des Ambulants devait fatalement aboutir à la peinture de genre : la seule qui puisse agir sur le peuple et qui soit sûre de l'intéresser. La peinture d'histoire, même quand elle s'astreint à ne traiter que des sujets nationaux, suppose pour être comprise et goûtée un minimum de culture, alors qu'un tableau de genre, illustrant un sujet d'actualité, ne manquera jamais son effet sur le public le plus grossier.

Les très nombreux peintres de genre du groupe des *Peredvijniki* peuvent se classer en deux catégories : 1° les conteurs d'anecdotes humoristiques, sentimentales ou mélodramatiques qui se proposent simplement d'amuser le public ; 2° les accusateurs, qui flétrissent les vices de la société russe, font le procès des mœurs et des institutions afin d'éclairer l'opinion publique et de provoquer des réformes. Les *justiciers* se font évidemment une conception plus noble de leur métier que les *amuseurs*, mais les uns et les autres méconnaissent la véritable mission du peintre qui est de créer de la beauté ; ils oublient que la fin de l'art est la délectation.

Le plus intéressant de ces peintres de genre des années 60 est Vasili Grigorievitch Perov (1833-1882). Il était né, comme Sourikov, en Sibérie, à Tobolsk. C'était un enfant naturel : né en dehors du mariage, il ne put prendre le nom de son père, le baron de Krüdener, et fut baptisé sous le nom de Vasiliev. Le surnom de

Perov, dérivé de *pero,* plume, lui fut attribué plus tard par un pope de village qui lui donnait des leçons d'écriture et admirait ses dispositions pour la calligraphie.

Le principal événement de sa vie, qui servit pour ainsi dire de pierre de touche à son talent, fut son séjour à Paris en 1863. Il admira tout particulièrement deux tableaux de Meissonier : *Napoléon III à Solférino* et *La Retraite de Russie* et il connut certainement Courbet. C'est sous l'influence de ces deux maîtres qu'il peignit à Paris des scènes de la rue : *Musiciens et badauds, Mendiants sur le Boulevard des Italiens, Chiffonniers parisiens* et son *Paysan français* (1864). Mais il demanda, au bout de peu de temps, au conseil de l'Académie la permission de rentrer en Russie. Il avait le mal du pays et ne parvenait pas à s'acclimater dans ce milieu étranger. Il se plaignait de ne pouvoir y exécuter un seul tableau satisfaisant à cause de son ignorance du caractère et des mœurs du peuple français. « A mon avis, écrivait-il, plutôt que de consacrer plusieurs années de ma vie à l'étude d'un pays étranger, mieux vaudrait exploiter le trésor inappréciable de motifs que fournit la vie citadine et rurale dans notre patrie. J'ai en vue quelques sujets de la vie russe que je traiterais avec amour et j'espère avec plus de succès que des sujets pris d'un peuple que je connais mal. »

Cet aveu sincère mérite d'être retenu, car il peint une époque. De même que les académistes de l'âge précédent, Brullov et Ivanov par exemple, ne pouvaient vivre et produire qu'en Italie : *v tchoujikh kraïakh,* les peintres réalistes et populaires de la seconde moitié du XIXe siècle se sentent à l'étranger déracinés et impuissants et ils aspirent de toutes leurs forces à reprendre contact avec la terre natale.

De retour en Russie, Perov se fixa à Moscou et s'affilia à la Société des Expositions Ambulantes. Son auteur préféré était Gogol[1] : il aurait voulu devenir le Gogol de la peinture russe. Aucun de ses tableaux n'égale, même de loin, *Les âmes mortes* et *Le Reviseur,* pas plus que l'*Apothéose de la guerre* de Verecht-

1. Il admirait aussi passionnément le poète Nekrasov qui lui inspira sans doute l'idée de mettre son pinceau au service des revendications sociales. Son *Enterrement à la campagne* est l'illustration d'une poésie de Nekrasov.



NESTEROV. — L'Anachorète (1888).
Musée russe. (Pétersbourg.)



RÉPINE. — Les Haleurs de la Volga (Bourlaki). 1870.

RÉPINE. — Les Cosaques Zaporogues (Zaporojtsy).
Musée Russe. (Pétersbourg.)

chaguine n'égale *Guerre et Paix*. Toutes les fois que la peinture russe essaie de se mesurer avec la littérature, elle a régulièrement le dessous.

Ses satires ne manquent pas cependant d'une certaine verve. Dans *Le fils du sacristain* (Syn diatchka) recevant son premier tchine, *L'arrivée de la gouvernante* dans une famille de marchands (Pl. 54), il nous apparaît comme un simple continuateur de Fedotov. Mais il s'en distingue par un tempérament plus combatif. Il y a dans son œuvre une veine *anticléricale* qui est toute nouvelle en Russie et qui fait songer au fameux *Retour de la conférence* du maître franc-comtois. Ses popes ivres, ses moines gloutons font pendant aux *Curés en goguette* de Courbet. La *Procession de Pâques* (Krestny khod na Paskhou) eut un tel succès de scandale que la censure fit retirer ce tableau de l'exposition et en interdisait encore la reproduction en 1905[1]. Le fait est que le spectacle n'a rien d'édifiant. Une procession rustique qui défilait avec ses icones et ses bannières a fait halte au cabaret et il est probable que la vodka a coulé à flots : car les fidèles sortent en titubant, le pope descend à grand'peine les marches du perron et le diacre s'écroule avec son encensoir dans la boue du ruisseau. — Le *Réfectoire du couvent* (Monastyrskaïa trapeza) est une satire non moins acerbe contre l'égoïsme des moines qui s'empiffrent sans vergogne à la vue des mendiants affamés.

La même tendance anticléricale se retrouve dans un tableau très populaire de Savitski : *La rencontre de l'icone* (Vstrêtcha ikony). Une icone miraculeuse est transportée, suivant l'usage russe, dans une voiture fermée; moujiks et babas se signent et se prosternent dévotement devant l'image sainte malgré l'indignité trop visible de ses convoyeurs : un archiprêtre ivre-mort et un diacre abruti qui se penchent à la portière de ce grotesque « carrosse du Saint Sacrement ».

Les inégalités sociales sont un thème que les peintres accusateurs se plaisent également à développer. Un tableau de Miasoêdov est intitulé *Le Zemstvo déjeune* (Zemstvo obêdaet). La scène se passe pendant une interruption de séance : les membres nobles de l'assemblée se répandent dans la grande salle du tribunal,

1. C'est pourquoi il ne figure pas dans l'ouvrage d'A. Benois, *Rousskaïa chkola jivopisi.*

mangent et boivent copieusement au buffet tandis que leurs collègues paysans, moins fortunés, stationnent dans la rue poussiéreuse où ils mâchonnent silencieusement quelques croûtes de pain. — L'égoïsme des riches marchands n'est pas moins vigoureusement fustigé que celui des nobles. Dans *Le bazar* (Gostiny Dvor), Prianichnikov nous montre des marchands en pelisse sur le pas de leurs boutiques, qui se moquent sans pitié d'un malheureux petit vieux, fonctionnaire retraité, réduit à faire le pitre pour leur arracher l'aumône de quelques kopeks.

La satire des mœurs était tolérée à la rigueur par la censure tsariste ; mais la satire politique supposait un courage quasi téméraire : aussi est-elle extrêmement rare. C'est tout au plus si les artistes osent élever une protestation contre la cruauté des emprisonnements arbitraires ou des déportations en Sibérie. Cette intervention leur était comme imposée par la pitié instinctive du peuple russe pour les prisonniers, même criminels, qu'il considère comme des malheureux. Iarochenko nous apitoie sur le sort de l'*Emmuré* (Zaklioutchenny) qui regarde avidement la lumière filtrant par l'étroite lucarne de sa casemate. Rêpine, dans son fameux tableau *On ne l'attendait plus* (Ne jdali), évoque le retour du déporté hâve et misérable, rentrant dans sa famille comme l'Enfant prodigue après plusieurs années de Sibérie. Jacobi remporte un énorme succès, malheureusement sans lendemain, en exposant *La halte des forçats* (Prival Arestantov). Par un jour d'automne gris et pluvieux, un des déportés, incapable de supporter plus longtemps les fatigues et les tortures de la route, s'est affaissé au milieu du convoi. Un sous-officier au mufle bestial s'assure qu'il est bien mort avant d'abandonner son cadavre dans la boue du chemin. Après cette halte sinistre qu'un de ses compagnons d'infortune met à profit pour lui arracher sa bague, la chiourme harassée se remet en marche vers la Sibérie en faisant sonner ses chaînes[1].

Chez les deux Makovski, la satire est plus anodine. Ce sont plutôt des anecdotiers et des costumiers. Constantin peint les amusements du *Carnaval à Pétersbourg* (Maslianitsa v Peter-

1. On prétend qu'Alexandre II, apitoyé par la vision de ces forçats peinant sur la route de Sibérie, aurait donné l'ordre de les transporter en été par bateau. Ce serait la justification de ce genre de peinture philanthropique.

bourgê) avec l'animation des baraques foraines (balagany) qui ont dressé leurs tréteaux sur la Place de l'Amirauté. Dans la *Noce d'un boïar* (Boïarski pir), il étale complaisamment sa garde-robe de kaftans, de sarafanes et de kokochniki. Son frère Vladimir, qui est en tant que praticien supérieur à la plupart des Ambulants, se spécialise dans les faits divers mélodramatiques (*Le krach de la banque*, *Acquittée*, *Affaire de famille*).

Presque tous ces tableaux de genre peuvent utilement renseigner un historien de la société russe; ils présentent hélas! beaucoup moins d'attrait pour un amateur d'art.

4. *Le portrait.* — La plupart des peintres que nous avons tenté de caractériser se sont essayés — accessoirement — dans le portrait et ces infidélités au genre qu'ils avaient choisi constituent souvent la meilleure part et la plus durable de leur œuvre.

Les portraits de Kramskoï ne se recommandent guère que par une exactitude quasi photographique. Par contre Gay nous a laissé d'excellents portraits du polémiste *Herzen* et de *Tolstoï* à sa table de travail.

Répine a également enrichi l'iconographie du grand écrivain de la terre russe : il s'est plu à le représenter nu-pieds, en blouse blanche de Moujik ou attelé à la charrue, labourant ses terres de Iasnaïa Poliana (Tolstoï na pachnê). Ses effigies des musiciens *Mousorgski* et *Borodine :* l'un bohème débraillé avec sa face d'ivrogne au nez violacé qu'illuminent des yeux rêveurs, l'autre solennel et gourmé comme un tchinovnik, adossé à une colonne de la salle du Cercle de la Noblesse, comptent parmi les plus expressives de cette époque. Le Musée russe a acquis le cycle entier des études qu'il avait esquissées pour son grand tableau du Palais Marie, représentant une *Séance solennelle du Conseil de l'Empire :* ces portraits de hauts dignitaires chamarrés rappellent un peu les portraits des Chevaliers de l'Ordre de Saint-Vladimir par Levitski[1]. Talent plus robuste que délicat, Répine a peint presque exclusivement des portraits d'hommes.

5. *Le paysage.* — De même que le portrait russe n'a produit aucune œuvre de tout premier ordre depuis Levitski jusqu'à Sérov, le paysage n'a eu aucun représentant éminent entre

1. Ils ont été exécutés en partie par son élève Koustodiev, un des meilleurs portraitistes russes. Cf. Rostislavov, *Koustodiev* (Apollon, 1910).

Chtchedrine et Levitane. Dans ce domaine comme dans les autres, l'époque des Ambulants marque une période de déclin.

Toutefois il serait injuste de dénier aux Ambulants le mérite d'avoir découvert la nature russe qui, pour employer une expression allemande, ne semblait pas avant eux « kunstfähig », c'est-à-dire à la fois susceptible et digne d'être transmuée en œuvre d'art. Les premiers paysagistes russes avaient été, comme Claude Lorrain, chercher des motifs en Italie. Chtchedrine s'était épris de la baie ensoleillée de Naples et des pergole de Sorrente. Il ne lui serait pas venu à l'idée de peindre les bords du lac Ladoga ou un bois de bouleaux des environs de Moscou. C'est grâce aux *Ambulants* que le paysage russe injustement dédaigné apparaît dans l'art pour la première fois. Aïvazovski découvre la Mer Noire, Kouïndji les steppes oukraïniennes, Chichkine la pinède moscovite. A ce point de vue les Ambulants ont frayé la voie à Levitane.

Ce qui leur manque c'est une interprétation à la fois fidèle et libre de la terre russe qu'ils ne savent que copier avec une exactitude photographique ou styliser grossièrement; c'est surtout la technique souple et nuancée qu'ils n'auraient pu apprendre qu'à l'école des grands paysagistes français. Or les Ambulants n'ont pas su s'assimiler, malgré leurs séjours à Paris, la leçon des maîtres de Barbizon et des Impressionnistes. Ils ont commis la lourde erreur de chercher leur mot d'ordre à Düsseldorf et de préférer la médiocrité grise d'Achenbach au génie lumineux de Corot et de Monet.

Le plus célèbre des paysagistes russes de cette époque est Aïvazovski (1817-1900). Il est à peu près le seul, avec Verechtchaguine, dont la réputation ait pénétré en France. C'était un Arménien dont le nom véritable s'écrit Gaïvazovski. Né à Theodosia en Crimée sur les bords de la Mer Noire, il y puisa sans doute dès l'enfance sa vocation de peintre de marines. Il se forma à l'école des marinistes français : Claude Lorrain et Joseph Vernet, dont il copia les tableaux à l'Ermitage. A défaut de Gudin, le peintre favori de Louis-Philippe que le tsar Nicolas Ier essaya vainement de retenir en Russie [1], il suivit à l'Académie des Beaux-Arts les leçons d'un autre mariniste français beaucoup moins

1. *Souvenirs* du baron Gudin, peintre de la marine. Paris, 1921.



SOURIKOV. — La Boïarine Morozova. Fragment (1887).
Galerie Tretiakov. Moscou.

PEROV. — L'Arrivée de la Gouvernante.
Galerie Tretiakov. (Moscou.)

illustre, Philippe Tanneur[1] qui, prévoyant en lui un rival, se montra très malveillant à son égard. En 1837 il reçut cependant la première médaille d'or pour son tableau : *Calme* (Chtil).

Après un séjour en Crimée, il fut envoyé en 1840 « v tchoujié kraïa », c'est-à-dire à Rome et à Paris. Ivanov qui le vit à Rome, le considérait comme un maître dans son genre. « Personne ici, écrit-il, ne peint l'eau aussi bien que lui (Vodou nikto zdês tak khorocho ne pichet). »

La carrière d'Aïvazovski fut très brillante. A son retour à Pétersbourg en 1844, il fut nommé peintre de l'état-major de la marine et chargé par l'empereur Nicolas I[er], comme autrefois Joseph Vernet par Louis XV, de peindre une série de vues des *ports russes :* Kronstadt et Revel sur la Baltique, Odessa, Sébastopol, Theodosia et Kertch sur la Mer Noire. Il exposa à Paris en 1857 *Les Quatre Saisons* et l'un de ces tableaux fut acquis par le duc de Morny pour l'impératrice Eugénie. En 1875 il fut invité à Constantinople par le sultan Abdul-Aziz qui lui offrit l'hospitalité dans un de ses palais du Bosphore.

Le total des toiles brossées pendant sa longue vie est prodigieux. On peut s'en rendre compte au Musée de Theodosia qui regorge de ses œuvres. De son propre aveu, il aurait exécuté de 1837 à 1887 plus de 4.000 tableaux[2].

Cette extraordinaire fécondité n'a pas été sans nuire à la qualité de son œuvre. Ce gros producteur n'est pas un grand artiste : c'est un négociant arménien spécialisé dans la fabrication des tableaux de marines comme il aurait pu se spécialiser dans le commerce des perles ou des tapis. Il y a chez lui une certaine habileté manuelle, mais pas trace d'émotion. Ses milliers de tableaux sont peints, à la grosse, d'après la même formule (po trafaretou). Ce sont toujours les mêmes vagues en tôle ondulée avec les mêmes liserés d'écume, les mêmes nuages menaçants, les mêmes bateaux qui font naufrage.

Son élève Kouïndji (1841-1910) a été également très surfait par ses contemporains. C'était comme lui un Méridional (louja-

1. L'œuvre de ce peintre de marine aujourd'hui très oublié, a été dispersée à Paris en vente publique le 20 janvier 1851 et le 7 mars 1857.

2. On trouvera un catalogue approximatif de ses œuvres à la suite de l'article biographique du *Dictionnaire* de Sobko.

nine). Mais au lieu de s'établir comme peintre de la Mer Noire, il se fit une spécialité des steppes oukraïniennes qui avaient été mises à la mode par Pouchkine et Gogol. Il s'efforça de traduire avec son pinceau « les calmes nuits d'Oukraïne, le ciel transparent, les étoiles qui scintillent, le frémissement à peine perceptible des peupliers au feuillage d'argent ».

Tikha oukraïnskaïa notch.
Prozratchno nebo. Zvêzdy blechtchout.
.................Tchout trepetchout.
Srebristikh topolei listy[1].

Mais ses enluminures à la Böcklin traduisent bien grossièrement l'harmonieuse musique des vers de Pouchkine. Si son célèbre *Bois de bouleaux* (Beriozovaïa rochtcha), peint en trompe-l'œil, a tout ce qu'il faut pour séduire par des effets faciles le collectionneur de cartes postales[2], il ne saurait retenir bien longtemps un amateur un peu délicat.

Chichkine, né sur les bords de la Kama, dans le gouvernement de Viatka, est un homme du nord : tandis que Kouïndji est le peintre de la steppe petite-russienne, il est l'interprète de la forêt grand-russienne. Il gaspilla les années de sa jeunesse à Düsseldorf : ce qui est malheureusement trop visible. Son coloris est gris et terne. Ses études consciencieuses de la nature russe ont un caractère photographique et sont absolument dénuées de poésie. Incapable de sacrifier l'accessoire à l'essentiel, il se perd dans les menus détails : il fait un sort à chaque brin d'herbe, à chaque fente d'écorce, à chaque aiguille de pin. Ses sous-bois (Lêsnaïa glouch) sont très loin de valoir ceux de Diaz : les feuillages légers et clairsemés qui laissent filtrer la lumière lui réussissent moins bien que les ramures opaques des conifères.

On ne peut s'empêcher de sourire des illusions candides que se faisaient les Ambulants sur l'originalité de ces premiers paysages russes. Kramskoï écrivait à un certain Vasiliev à propos d'une *Vue de Crimée* (Krimski vid) qu'il avait admirée à une exposition : « Ce tableau ne ressemble à rien de connu, n'imite

1. Pouchkine, *Poltava*.
2. C'est ce que les Russes appellent « otkrytochnaïa jivopis ».

personne, n'a la moindre ressemblance, même lointaine, ni avec un artiste ni avec une École. C'est à tel point original et affranchi de toute influence, tellement à part de tout l'art contemporain, que je ne peux dire qu'une chose : ce n'est pas encore bon, c'est même mauvais par endroits, mais c'est génial. Après votre tableau, tout le reste n'est que du barbouillage et rien de plus. Devant moi se révèle un aspect grandiose de la nature : à travers les bois, les nuages, les rochers je vois toute la poésie du monde, je ne sais quel calme surnaturel, je ne sais quoi de profond, de pensif et de mystérieux. »

Le « génial » Vasiliev est aujourd'hui bien oublié. Mais il n'est pas le seul paysagiste russe qui ait donné dans sa jeunesse des espoirs que l'avenir n'a pas justifiés. C'est aussi le cas du précurseur le plus direct de Levitane, Savrasov dont l'unique tableau survivant : *Les freux sont arrivés* (Gratchi priletéli) obtint en 1871 un prodigieux succès. Ce succès était d'ailleurs légitime, car c'était la première fois que l'éveil du printemps russe était rendu avec une poésie aussi pénétrante. L'hiver n'est pas encore vaincu ; des traînées de neige s'attardent dans les creux ; les arbres dépouillés n'ont pas encore de feuilles ; le village léthargique dort au pied de son clocher. Mais voici que soudain la nature endormie se réveille ; une brise plus tiède fait fondre la glace mince de l'étang, et sur les branches des arbres se pose avec un grand bruit d'ailes une joyeuse volée de freux, premiers messagers du printemps (Pl. 55).

Avec ce tableau la poésie rentre dans le paysage russe. Ce que Savrasov n'avait pu qu'indiquer dans une heure d'inspiration passagère, Levitane le réalisera.

*
* *

En somme la société des Ambulants n'a produit dans aucun genre un tableau qui ait sa place marquée dans l'histoire de l'art européen. Elle a eu le mérite d'enrégimenter pour la première fois les artistes russes dans une association qui les pliait à un idéal commun : cet effort d'organisation, de discipline artistique est unique dans les annales de l'art russe. — En outre, elle a

fait comprendre la nécessité de réagir contre l'enseignement académique qui tendait à uniformiser l'art de tous les pays; elle s'est efforcée de créer un art « qui sente la Russie », au moins par ses sujets. — Elle a ainsi amené le public à s'intéresser à la peinture. C'est grâce à elle que se renoue le lien entre la société (obchtchestvo) et l'art (khoudojestvo) brisé depuis Pierre le Grand.

Mais les Peredvijniki ont échoué dans leur tentative pour créer « un style russe ». Ils ont été paralysés par leur conception utilitaire de l'art attelé à la remorque de la littérature; sacrifiant systématiquement la forme au sujet, ils ont trop négligé les problèmes de technique. Sauf peut-être Rêpine, cette génération n'a pas donné un seul bon praticien, un seul peintre vraiment maître de son métier. Or la valeur d'une œuvre d'art réside au moins autant dans son exécution que dans sa conception.

C'est ce qui explique qu'il reste si peu de chose de ce grand effort. On serait tenté, si l'on ne craignait d'être trop sévère, d'appliquer aux Ambulants ces vers de leur contemporain Nekrasov :

Soujdeny vam blaguiè poryvy.
No svertit nitchevo ne dano.

De beaux élans, mais pas une œuvre.

CHAPITRE IV

LE GROUPE DU MONDE ARTISTE (MIR ISKOUSSTVA)

De même que tous les révolutionnaires arrivés au pouvoir ont une tendance irrésistible à s'embourgeoiser, une sécession artistique qui dure depuis un quart de siècle tend fatalement à s'académiser. En France le *Salon du Champ de Mars*, qui s'était détaché avec fracas du *Salon* officiel des *Champs-Élysées*, s'en distinguait si peu au bout de quelques années que les jeunes durent provoquer un nouveau schisme et émigrer toujours plus à gauche vers des groupements plus avancés : *Salon d'Automne* ou *Salon des Indépendants*. Le même phénomène se produisit en Russie. La nouvelle génération s'aperçut vers 1890 que les formules périmées des Ambulants ne valaient guère mieux que les poncifs académiques ; les apôtres les plus convaincus d'un art populaire se découragèrent eux-mêmes en voyant le peu de succès de leurs efforts que l'incompréhension des masses illettrées condamnait à l'avortement. De cette double déception résulta une crise qui aboutit à une seconde sécession dirigée à la fois contre la Société des Expositions Ambulantes et contre l'Académie.

Le groupe de jeunes artistes qui s'apprêtait à relayer les « Ambulants » vieillis et fatigués est connu sous le nom de *Mir Iskousstva* (Le monde artiste)[1]. Cette appellation est beaucoup moins insignifiante qu'elle n'en a l'air de prime abord. Nous avons dit que la Société des Expositions ambulantes était à l'origine une *artel*, c'est-à-dire une association très fermée dont

1. Il faudrait traduire littéralement « Le monde de l'art ». Mais *Le monde artiste* est la traduction généralement adoptée par les Russes.

tous les membres, moralement et matériellement solidaires, vivaient et œuvraient en commun. Rien de tel dans le nouveau groupement. Le *Mir Iskousstva* qui lui a donné son nom n'est ni une société, ni même un cercle; c'est une *revue* fondée en 1899, à laquelle collaborent des artistes et des littérateurs liés par des sympathies réciproques, mais qui travaillent individuellement, chacun de leur côté, sans le moindre programme commun. Ainsi tandis que la première sécession est un effort d'organisation, la seconde nous apparaît comme un effort de libération.

Il est à noter que les deux chefs de ce mouvement : Alexandre Benois et Serge Diaguilev ne sont pas, comme Kramskoï et Perov, des peintres purs, d'horizon intellectuel assez borné, mais des écrivains et des critiques d'une vaste culture, très informés du mouvement artistique *mondial;* leurs idées sont donc beaucoup plus larges, n'étant rétrécies ni par la spécialisation professionnelle ni par un nationalisme à tendances xénophobes.

Le recrutement des membres du *Mir Iskousstva* prête aussi à certaines observations qui ne sont futiles qu'en apparence, car elles expliquent beaucoup de particularités de l'art nouveau. La classe sociale à laquelle ils appartiennent est généralement plus élevée que celle des Ambulants. Non seulement on ne voit pas parmi eux de serfs comme pendant la première moitié du XIXe siècle, puisque le servage avait été aboli en 1861 : mais on ne trouve plus guère d'enfants trouvés, d'enfants naturels, de fils de popes [1]. La plupart sont issus d'une bourgeoisie aisée et cultivée. Le père de Sérov était un compositeur de musique; celui de Somov occupait les fonctions de conservateur des peintures au Musée de l'Ermitage. On remarquera également le fort pourcentage des Juifs : Levitane, Bakst, etc., ou des demi-Juifs comme Sérov, plus sensitifs et plus nerveux que la masse paysanne russe. On observera surtout que pour la première fois en Russie, les femmes conquièrent un rôle fort important dans le mouvement artistique. A côté de Marie Bachkirtseva, particulièrement connue en France à cause de son émouvante

1. L'architecte Voronikhine, les peintres Chibanov, Tropinine, Kiprenski étaient serfs ou d'origine servile. Le père d'A. Ivanov était enfant trouvé, Perov enfant naturel. Vasnetsov fils de pope.

autobiographie, se distinguent Mesdames Polênova, Iakountchikova, Ostrooumova, Gontcharova, la princesse Tenicheva et bien d'autres. Ces raisons nous expliquent dans une large mesure le caractère délicat, raffiné et parfois même un peu maladif de l'art du *Mir Iskousstva* qui tranche avec le caractère grossier, brutal, combatif, un peu peuple de l'art des *Ambulants.*

A défaut d'un programme systématique comme celui des *Ambulants,* les membres du *Mir Iskousstva* ont certaines tendances communes qu'il est d'autant plus facile de préciser que leur idéal s'oppose sur presque tous les points à celui de la génération précédente.

L'article essentiel du *credo* des Ambulants était que l'art doit se mettre comme la littérature au service du progrès social. Un simple assemblage de lignes et de couleurs, si harmonieux qu'il soit, n'est pour ces militants que dilettantisme vain et presque criminel. Ils ne comprennent pas la peinture sans sujet. Pour eux le sujet est l'essentiel; la technique n'importe guère. — Le *Mir Iskousstva* répudie au contraire toute tendance politique ou sociale; il réhabilite la doctrine de l'art pour l'art. L'art est une fin en soi et ne doit être mis qu'au service de la beauté. La nouvelle École ne va pas jusqu'à proscrire le sujet en peinture; mais elle ne lui attribue qu'une importance secondaire et se préoccupe beaucoup plus du raffinement de l'exécution.

Tout en se défendant de viser à un art *populaire* — utopie irréalisable dans un pays où le peuple inculte n'apprécie que l'image d'Épinal et la peinture d'enseignes — les artistes du *Mir Iskousstva* ne renoncent nullement à l'espoir de créer un art *national.* Mais leur nationalisme est beaucoup moins étroit et moins agressif que celui des Ambulants. Ils ne considèrent pas que l'histoire russe s'arrête à Pierre le Grand et la civilisation pétersbourgeoise leur paraît aussi digne d'étude que la civilisation moscovite. C'est à eux qu'on doit la réhabilitation du style rococo de l'époque d'Élisabeth, du classicisme catherinien et surtout du style Empire d'Alexandre Ier. Alors que les Ambulants prétendaient ne pouvoir respirer qu'à Moscou, ils exaltent la beauté méconnue de Pétersbourg.

Pour se mettre à l'abri des influences étrangères, les Ambu-

lants avaient eu recours à une sorte de protectionnisme artistique, dirigé surtout contre la France. Le *Mir Iskousstva* rétablit le contact entre l'art russe et l'art français. Mieux informés du mouvement artistique européen, les peintres russes s'aperçoivent que leurs prédécesseurs avaient fait fausse route en demandant à Overbeck, à Knaus ou à Achenbach des leçons qu'il eût mieux valu demander à Delacroix, à Courbet et à Manet. D'importantes collections d'art français moderne commencent à se former à Moscou. Les Moscovites, « brûlant » Munich et Düsseldorf, se rendent en droiture à Paris : beaucoup d'entre eux y séjournent pendant de longues années; d'autres s'y fixent pour toujours.

Cette reprise très marquée de l'influence française à partir de 1890 aurait pu avoir une répercussion fâcheuse sur l'originalité de l'art russe et étouffer les tentatives d'émancipation qui s'étaient produites depuis le début du XIXe siècle. Mais il se trouva par bonheur que la peinture russe fut aiguillée dans une direction opposée à celle de l'art français. L'École française impressionniste et post-impressionniste s'est surtout occupée de problèmes de peinture pure et, si l'on excepte l'œuvre murale de Puvis de Chavannes, elle s'est cantonnée dans le tableau de chevalet. L'École russe moderne s'est spécialisée au contraire dans la *décoration*. Et comme la décoration murale est incompatible avec une époque sans architecture comme la nôtre, elle a dû se contenter du *décor de théâtre,* forme intermédiaire entre la décoration mobile du tableau et la décoration fixe de la fresque. La peinture de théâtre (jivopis teatra) ou peinture scénique joue dans l'art russe contemporain le même rôle que la fresque dans l'art italien du Quattrocento. Elle est malheureusement encore plus éphémère.

Le voyageur occidental qui visite les deux grands musées russes d'art moderne : la Galerie Tretiakov de Moscou et le Musée russe (anciennement Alexandre III) à Petrograd, ne peut manquer d'être frappé par la rareté des beaux morceaux de peinture; en voyant tant d'esquisses sommaires et si peu de tableaux, il concevra une idée défavorable de la peinture russe contemporaine. Mais qu'il se dise bien que les meilleurs

artistes de ces trente dernières années n'ont donné toute leur mesure que dans des travaux de décoration. Pour les juger équitablement, il faudrait voir à côté de leurs tableaux leurs maquettes de théâtre et leurs illustrations. Tout musée d'art russe moderne devrait comporter, à côté des salles de peinture proprement dites, une section des arts graphiques et une section de décors d'opéra.

Ce développement prodigieux de la décoration aux dépens de la peinture de chevalet, qui distingue l'art du *Mir Iskousstva* à la fois de l'École française et de la Société des Ambulants, s'explique essentiellement par deux raisons.

La première que nous avons déjà notée dans l'introduction de cet ouvrage, en analysant les caractères généraux de l'art russe, c'est que les Russes ont eu de tout temps le goût des improvisations rapides plutôt que des patients labeurs : or l'exécution d'un tableau très poussé est un travail de longue haleine, tandis qu'un décor de théâtre peut être esquissé en un tournemain et brossé ensuite par des praticiens. Quelques taches de couleurs vives, adroitement jetées, un peu à la diable (tiap da liap), suffisent à distance pour faire illusion. Un tableau destiné à être vu de près supporte beaucoup moins bien la médiocrité ou l'à peu près ; il exige une composition plus étudiée, un dessin plus serré, des rapports de valeurs plus délicats.

Ce penchant instinctif du tempérament national est encore renforcé par des sollicitations matérielles. Les tableaux, exception faite pour les scènes de genre qui seules intéressent le public, se vendent mal en Russie ; les riches collectionneurs de Moscou achètent de préférence, par mode ou par goût, les tableaux français. Les peintres russes sont donc contraints de quêter des débouchés plus lucratifs et ces débouchés, ils ne peuvent les trouver que dans l'industrie théâtrale et l'industrie du livre. De là vient l'attrait irrésistible exercé sur tous les peintres de talent par ces deux branches de la production artistique. C'est un phénomène analogue à celui qui s'était produit en Allemagne au xve et au xvie siècle où la gravure sur bois et sur cuivre avait pris un développement anormal aux dépens de la peinture. De même que Schongauer, Dürer et Holbein sont des *peintres-graveurs* et que les estampes ont dans l'ensemble

de leur œuvre plus d'importance que les tableaux, les peintres russes de la fin du XIXe siècle : un Benois, un Bakst, un Roerich sont avant tout des *décorateurs*.

La prédominance de la décoration est la marque distinctive de cette dernière période de l'art pétersbourgeois. L'architecture, la sculpture, la peinture de chevalet elle-même ne conservent qu'une importance secondaire, et n'ont exercé aucune influence en dehors de la Russie. Au contraire l'art décoratif sous ses deux formes : art raffiné des décorateurs de théâtre, art rustique des koustari, a fait la conquête de l'Europe. Phénomène unique dans l'histoire de l'art russe qui, si haut qu'on remonte dans la suite des temps, avait toujours reçu de toutes mains sans jamais rien donner!

*
* *

1. *L'architecture et la sculpture.* — Ce qui caractérise essentiellement l'architecture contemporaine du mouvement du *Mir Iskousstva,* c'est une vive réaction contre le style pseudo-russe dont cinquante ans de pastiches avaient démontré la stérilité et qui risquait, en s'étendant à Pétersbourg, de compromettre irrémédiablement la beauté de la capitale de Pierre le Grand. Les architectes les plus en vue de cette génération : Chtchouko, Fomine, Lidval et Peretiatkovitch à Pétersbourg, Joltovski à Moscou reviennent au classicisme palladien importé au XVIIIe siècle par le Bergamasque Quarenghi ou à la noble sévérité du style Empire.

Au point de vue technique, il faut noter une innovation grosse de conséquences. On continue à bâtir en briques; mais on tend à remplacer non seulement dans les édifices publics, mais dans les maisons de rapport (dokhodny dom) qui se substituent en Russie comme ailleurs aux hôtels particuliers (osobniaki), les enduits de plâtre par des revêtements en granit de Finlande. Ces revêtements en pierre étaient exceptionnels au XVIIIe siècle : on n'en peut guère citer que deux exemples : le Palais de marbre et la cathédrale Saint-Isaac de l'architecte Rinaldi. Ce qui était un luxe princier à cette époque est évidem-

ment plus accessible aujourd'hui, depuis que les chemins de fer permettent d'amener des matériaux de très loin. Les conséquences que cette mode, importée de Finlande et de Suède, entraîne pour l'architecture de Pétersbourg sont fort importantes. Un style architectural dépend toujours des matériaux employés. Or le granit commande des lignes sévères et rigides; il impose une ornementation très sobre et une sculpture réduite à des bas-reliefs méplats; il exclut la polychromie qui était jusqu'alors un des traits distinctifs de l'architecture russe. Il y a donc dans cet emploi de matériaux nouveaux le gage certain d'une transformation du style; mais malgré quelques heureux indices, il serait prématuré de parler d'une renaissance après la profonde décadence qui a suivi le chant du cygne de Rossi.

La sculpture ne s'est pas relevée davantage de la déchéance où elle était tombée après les élèves de Gillet et de Martos.

La plastique monumentale n'a rien produit qui vaille la peine d'être mentionné. Elle s'accommode aussi mal des revêtements en granit que des enduits en plâtre. Dans ces conditions, le décor sculptural ne peut être qu'un placage; il ne fait pas corps avec l'édifice. D'autre part, le marbre et la pierre tendre ne résistent pas au climat de Pétersbourg.

Il n'y a donc place que pour la sculpture de musée et d'appartement, le portrait et la petite sculpture. Dans ce domaine l'artiste le mieux doué que la Russie ait produit depuis vingt ans est assurément le prince Paul Petrovitch Troubetskoï. Malgré la consonance essentiellement moscovite de son nom, c'est un cosmopolite. Né en Italie d'une mère américaine, il a vécu de longues années à Paris et à New-York. C'est aussi un autodidacte. Après s'être formé tout seul, sans aucun maître, il exposa pour la première fois à Paris en 1900, à la section d'art russe de l'Exposition universelle. Son succès fut éclatant. De cette consécration parisienne date sa notoriété mondiale. Paris lui est resté fidèle. Plus favorisé qu'Antokolski et qu'aucun de ses compatriotes, il est représenté au Musée du Luxembourg par un ensemble de trois statuettes qui montrent toutes les faces de son talent.

De ses origines russes il a conservé quelques tendances qui

le rattachent au groupe des Ambulants. De même que Verechtchaguine avait mis la peinture au service du pacifisme, il enrôle la sculpture au service de la propagande végétarienne, dont il est un des plus fervents adeptes. Il exposait récemment à Paris deux petits groupes formant pendants qui représentaient le premier un glouton attablé devant un poulet rôti, l'autre un chacal dépeçant une charogne. Craignant sans doute de n'avoir pas excité suffisamment par ce parallèle un peu forcé l'indignation des honnêtes gens contre les immondes mangeurs de viande, il les prend par le sentiment et donne la parole à un agneau candide qui bêle en anglais : *How can you eat me?*

Mais s'il est permis de sourire de ces applications imprévues de la sculpture, on doit reconnaître que Paul Troubetskoï a enrichi l'art de son pays d'une forme nouvelle. Ce qui constitue son apport original, c'est qu'il a le premier introduit dans la sculpture russe la notation du mouvement instantané. C'est un pur impressionniste. Avec une merveilleuse prestesse, il saisit les expressions et les attitudes les plus fugaces. Préoccupé avant tout de mouvement, le buste ne lui suffit pas; il crée le genre du *portrait-statuette* qu'il porte du premier coup à la perfection. Ses portraits de *Tolstoï à cheval* (Pl. 56), du *comte Witte* assis, un setter entre les jambes, de *Rodin* et de d'*Annunzio,* menues statuettes en terre grise fondues ensuite à cire perdue, sont, sous leur format réduit, d'authentiques chefs-d'œuvre, tout frémissants de vie. On remarquera que Troubetskoï, l'ami des bêtes, se plaît à associer dans ses œuvres l'homme à l'animal; ses portraits de chevaux et de chiens valent ses portraits d'hommes : cet excellent portraitiste est par surcroît un remarquable animalier.

Il ne s'est aventuré qu'exceptionnellement dans la statuaire monumentale et on ne peut dire qu'il y ait pleinement réussi. Son *monument équestre d'Alexandre III,* géant assis sur un cheval massif, que l'on a malignement interprété comme le symbole de l'autocratie pesant de tout son poids sur la malheureuse Russie[1], fait l'effet d'une statuette démesurément agrandie : il n'est

1. Le cheval de la statue de Falconet, que Pierre le Grand contraint à se cabrer au-dessus d'un abîme, avait été également interprété comme le symbole de la Russie domptée.



VICTOR VASNETSOV. — ALIONOUCHKA.
Galerie Tretiakov, Moscou.



SAVRASOV. — LES FREUX SONT ARRIVÉS (1871).
Galerie Tretiakov (Moscou).

Iskousstva on peut distinguer deux et même trois générations, qui se sont succédées de 1880 à 1918. A la première appartiennent trois grands artistes qui ont relevé la peinture russe du discrédit où elle était tombée avec les Ambulants : Wroubel, Levitane et Sèrov. — Le gros de l'armée se compose de Benois, Somov, Rœrich, Bakst, Korovine, Maliavine, etc. — Enfin les années qui ont immédiatement précédé la guerre et la révolution ont vu poindre un dernier contingent de jeunes talents sous la conduite de Choukhaïev, Iakovlev, Grigoriev, Sorine.

Mikhaïl Alexandrovitch Wroubel (1856-1910)[1] qui a été toute sa vie méconnu et traité de décadent est peut-être le plus grand génie de la peinture russe de la fin du XIX[e] siècle. A vrai dire, bien que le hasard l'ait fait naître à Omsk en Sibérie, il pourrait être revendiqué au même titre qu'Orlowski par les Polonais. Son nom n'est que la transcription du polonais *wróbel* (moineau) dont la forme russe est *vorobeï*. Son père était un Polonais qui avait pris du service comme officier dans l'armée russe. Si l'on ajoute que sa mère était d'origine danoise, on voit qu'il n'avait guère de sang russe dans les veines. Il n'est donc pas étonnant qu'on trouve beaucoup d'éléments non russes dans son caractère et dans son œuvre. On l'a souvent comparé à Ivanov. Par son tempérament nerveux, morbide, par son goût du fantastique et de la décoration, il s'apparente beaucoup plus à certains artistes polonais comme le peintre-poète Stanislas Wyspianski.

A la différence de la plupart des Ambulants, il fit avant d'entrer à l'Académie des Beaux-Arts de Pétersbourg, en 1880, des études très sérieuses au gymnase et à l'Université où il se familiarisa avec l'œuvre de Dante, de Shakespeare, de Gœthe. Il subit un moment l'influence de Rèpine ; mais il s'en détacha très vite, le jugeant trop peu cultivé et trop à l'affût de succès faciles. Ses premiers essais trahissent l'influence des aquarelles de Fortuny dont il imite visiblement la virtuosité dans son *Festin romain* (Pirouiouchtchié Rimlianè).

C'est à Kiev et à Moscou que Wroubel produisit presque toutes ses œuvres. En 1884, l'Académie ayant été invitée à dési-

1. On consultera sur Wroubel la série d'articles d'A. Benois, N. Gay, etc... parus dans le *Mir Iskousstva*, en 1903, et la monographie de Iaremitch, *M. A. Wroubel*, 1911.

gner un jeune artiste pour surveiller la restauration des fresques de l'*église Saint-Cyrille de Kiev,* son choix tomba sur Wroubel. Il se prépara à sa tâche en étudiant les mosaïques de Sainte-Sophie et aussi celles de Saint-Marc de Venise. Le souvenir des Primitifs vénitiens : Giovanni Bellini, Carpaccio, Cima da Conegliano apparaît mêlé à celui des mosaïstes byzantins dans ces belles décorations de Saint-Cyrille : la *Pentecôte,* la *Lamentation sur le corps du Christ* (Nadgrobny platch), les figures de la *Vierge assise,* des *saints Cyrille et Athanase* qui sont l'un des plus précieux monuments de la peinture religieuse russe. Son ambition aurait été de participer à la décoration de la nouvelle cathédrale Saint-Vladimir. Mais c'est Vasnetsov qui eut la part du lion et il dut se contenter des frises ornementales des bas-côtés.

Sans commandes, sans protecteur, il vécut à cette époque dans un dénuement affreux : il dut s'abaisser pour vivre à dessiner des costumes de cirque, à peinturlurer des icones, à colorier à l'aquarelle des photographies des rapides du Dnêpr.

En 1889 il émigre à Moscou où son ancien camarade à l'Académie Sêrov le présente à Sava Mamontov, le Mécène du *Mir Iskousstva,* qui l'héberge dans sa propriété d'Abramtsevo. Ses illustrations pour une édition du *Démon* de Lermontov à laquelle collaboraient les artistes les plus célèbres de l'époque : Rêpine, Sourikov, Vasnetsov, Sêrov, le mettent en vedette. Mamontov lui commande pour l'exposition de Nijni-Novgorod un grand panneau décoratif où il représente *Mikoula Selianinovitch,* Nicolas le paysan, sorte de Triptolème slave popularisé par les bylines, dont la charrue, heurtant de son soc d'acier les pierres du sillon, se fait entendre à trois journées de distance. Un autre Mécène moscovite, le riche filateur Morozov, lui commande cinq panneaux décoratifs illustrant la légende de *Faust.*

C'est vers 1900 que Wroubel arrive à l'apogée de son talent. Passionné pour toutes les formes de la décoration, il modèle des sculptures en majolique, brosse des décors de théâtre. Dans ses aquarelles et dans ses tableaux, il combine des harmonies colorées d'un raffinement exquis : sa palette s'irise de tons de nacre et d'opale, rivalise avec le plumage ocellé des paons et l'éclat vitrifié des émaux. La *Princesse Cygne* et la *Reine de la mer,*

inspirées l'une par un conte en vers de Pouchkine, *Le tsar Saltan*, l'autre par l'opéra *Sadko* de Rimski-Korsakov, les *Chevaux paissant dans la steppe* au crépuscule et le *Pan flûteur* de la Galerie Tretiakov (Pl. 57), les *Lilas* (Siren) de la collection Ostrooukhov : prestigieuse coulée d'améthystes, sont peut-être les créations les plus saisissantes de la peinture russe moderne. Mais le chef-d'œuvre de Wroubel, l'œuvre à laquelle il est revenu avec un acharnement de maniaque, la reprenant sans cesse pour la rapprocher de son idéal, c'est *Le Démon* chanté par Lermontov, Lucifer, l'ange révolté, esprit d'orgueil, de haine et de pitié. Dans le tableau de la collection Hirschmann, c'est une figure assise, les genoux dans les mains. Plus tard il le représente planant, les mains ramenées sous la nuque, au-dessus d'un paysage montagneux. Dans les dernières rédactions, le caractère inquiétant et morbide s'exagère; le Démon aux ailes chatoyantes comme des pierres précieuses a des seins de femme et ses yeux dilatés sont agrandis par l'épouvante (Pl. 58).

Cette vision semble sortir d'une imagination délirante et en effet Wroubel allait sombrer dans la folie. Il avait toujours été chétif : une maladie vénérienne qu'il ne soigna pas eut vite raison de ses forces. Il fallut l'enfermer à partir de 1902 dans une maison de santé. Dans ses intervalles de lucidité, il était tourmenté par une tristesse inconsolable et le sentiment de son impuissance; il traîna avec de courtes accalmies jusqu'en 1910, à moitié paralysé, puis aveugle. Lumière du cerveau, lumière des yeux, pensée et regard, tout s'éteignit. Ainsi finit ce grand visionnaire et ce grand coloriste, le plus beau tempérament de peintre dont puisse se glorifier la Russie.

Isaac Ilitch Levitane (1860-1900) est une figure d'artiste non moins attachante[1]. Par une rencontre vraiment paradoxale, ce découvreur de la beauté du paysage russe, cet amoureux des vieux monastères orthodoxes était le fils d'un pauvre instituteur juif né près de Verjbolovo (Wirballen) à la frontière prussienne. Il y a d'ailleurs chez lui un fond de tristesse élégiaque, qui est encore plus israélite que slave. Il évoque le charme mélancolique

1. Serge Glagol (Goloouchev) et Igor Grabar, *Isaak Ilitch Levitane. Jizn i tvorchtchestvo* (I. I. Levitane. Sa vie et son œuvre). Moscou, Knebel, 1913.

de la nature septentrionale avec un mélange de *toska* russe et de désespérance hébraïque.

Affligé de crises fréquentes d'hypocondrie, toujours mécontent de lui-même, il avait l'impression de ne pouvoir rendre presque rien de ce qui vivait dans son âme. Ses lettres de jeunesse ont un accent désespéré : « Y-a-t-il quelque chose de plus tragique, écrit-il, que de sentir la beauté infinie de la nature qui nous entoure..., de voir Dieu en tout et de sentir son impuissance à exprimer ces grandes sensations? Quand vivrai-je en accord avec moi-même? Cela ne viendra jamais. Voilà ma malédiction... Chaque jour, je sens diminuer en moi la volonté de lutter contre mon humeur sombre. »

Il avait commencé par exposer avec les Ambulants. Mais le réalisme photographique, la grossièreté de l'idéal et du métier d'un Aïvazovski ou d'un Kouïndji ne pouvaient le satisfaire. C'est à ce moment, en 1889, qu'il fit un voyage à Paris. La section de peinture française de l'Exposition Universelle produisit sur lui une impression profonde : ce fut une véritable révélation. Il y découvrit les vrais maîtres du paysage qui étaient encore tout à fait inconnus en Russie : les maîtres de Barbizon et les impressionnistes : Corot, Rousseau, Dupré, Daubigny et aussi Monet et Cazin.

« Être à Paris, écrit-il avec un enthousiasme qui l'arrache à son hypocondrie habituelle, vivre dans une ville animée d'une puissante vie artistique, tout est là. Impossible de s'y endormir. La pensée est tenue constamment en éveil. A voir beaucoup de belles choses l'intelligence s'élargit. Comme on jouit de Monet, Cazin, Besnard quand on songe que chez nous nous avons des Makovski, des Volkov, des Doubovskoï, autant dire rien... Vivre à Paris est pour l'artiste une volupté. »

C'est à la suite de ce voyage qui lui avait dessillé les yeux que Levitane peignit ses plus beaux paysages. Le premier fut *Le paisible monastère* (Tikhaïa obitel) qui date de 1890[1] ; puis se succédèrent de nombreuses variantes de ses deux thèmes favoris : *L'automne* (Osen), *Le crépuscule* (Soumerki). Rien de plus simple, de moins « littéraire » que ces motifs : un fleuve coulant à

1. Levitane a peint une variante de ce tableau intitulée : *Les cloches du soir* (Vetcherni zvone).

pleins bords que dominent sur la berge boisée les coupoles et le clocher d'un petit couvent rustique, le miroir glauque d'un étang qui reflète la chevauchée des nuages menaçants accourus du fond de l'horizon, l'étendue infinie des steppes mornes, une clairière de bouleaux frêles et frissonnants. De ces aspects si poétiques de la nature russe, Levitane retient et évoque avec prédilection ceux qui s'accordent avec sa tristesse intime : au flamboiement du midi il préfère la douceur des crépuscules, à l'allégresse du printemps la mélancolie de l'automne (Pl. 59).

En somme ce Juif des confins de l'Empire russe a eu un double mérite : répudiant les leçons des piètres pédagogues de Düsseldorf, il a compris le premier la supériorité de l'École française et a pour ainsi dire découvert les paysagistes de 1830 et du groupe impressionniste dont il s'est approprié la technique savante et raffinée. De ces ressources techniques il a fait l'emploi le plus intelligent et le plus personnel en les consacrant à l'interprétation de la terre russe, du pays natal (rodny Kraï) dont, plus profondément qu'aucun de ses prédécesseurs, il a senti la beauté.

Valentin Alexandrovich Sêrov (1865-1911) a été lui aussi, à ses heures, un excellent paysagiste; mais c'est avant tout un portraitiste, le meilleur qu'ait produit la Russie depuis Levitski[1].

Il appartenait à une famille de musiciens très cultivés. Son père qui fut le premier critique musical de son temps et le premier Wagnérien de Russie était un compositeur fort estimé, auteur de deux opéras qui se sont maintenus au répertoire : *Judith* et *Rognêda*.

Après la mort prématurée de son père en 1871, l'enfant mena une vie errante à l'étranger. Frappée de ses dispositions pour le dessin, sa mère qui était Israélite comme Levitane l'emmena à Paris pour le faire travailler sous la direction de Rêpine. De retour à Moscou, il retrouva son maître qui le fit entrer en 1880 à l'Académie des Beaux-Arts de Pétersbourg.

Mais l'influence de Rêpine sur sa formation ne fut que passagère. De même qu'un siècle auparavant Levitski s'était formé à l'école de Tocqué et de Roslin, c'est d'un Français : Bastien-Lepage, qui était représenté à Moscou dans la collection Tre-

1. Grabar, *V. A. Sérov*. Moscou, 1913. — Marie Kovalensky, *Valentin Sêroff*. Bruxelles, 1913. — Makovski, *Masterstvo Sêrova* (Apollon, 1912).

tiakov, et d'un Suédois : Anders Zorn, que Sérov, nature impressionnable et facilement subjuguée, reçut sa véritable initiation. L'action de Bastien-Lepage sur la peinture russe moderne est très notable : on sait le rôle qu'il joua dans la courte vie de Marie Bachkirtseva. C'est surtout pour voir ses œuvres que Sérov revint à Paris lors de l'Exposition de 1889 et le tableau qui le frappa le plus fut sa *Jeanne d'Arc*. Plus tard c'est le brio de Zorn qu'il imitera dans ses portraits officiels et mondains.

Son caractère renfermé, taciturne, maussade s'accommodait mieux des portraits intimes. Ses œuvres les plus remarquables qui se succèdent de 1887 à 1897 environ sont des portraits de famille : *Véra Mamontova*, fille du Mécène d'Abramtsevo, peinte en robe rose dans un décor d'ousadba moscovite ; la *Jeune fille sous un arbre*, éclairée par le soleil, portrait de sa cousine Marie Simonovitch (Gal. Tretiakov) ; le *portrait posthume de son père*, debout devant un haut pupitre encombré de partitions, la tête glabre, encadrée de longs cheveux gris, rejetée en arrière comme s'il attendait l'inspiration et celui de *ses deux fils*, garçonnets accoudés à une balustrade, sur une plage de Finlande (Musée russe). A cette même époque appartiennent les portraits des peintres *Levitane* et *Korovine* en bras de chemise.

A partir de 1897, sa réputation de premier portraitiste de la Russie étant bien établie, il est surchargé de commandes et devient le portraitiste à la mode. Il peint les portraits du *tsar Nicolas II* (1900), du *grand-duc Paul Alexandrovitch*, des grandes dames de la Cour ou de la société russe : la *princesse Iousoupov* (1902) (Pl. 60), la *princesse Orlov* (1910). Il popularise les charmes des actrices et des ballerines. Mais ses effigies au fusain et à la détrempe d'*Ida Rubinstein* qui ne craignit pas de dévoiler entièrement devant lui l'élégante maigreur de son corps efflanqué de lévrier[1], de *la Pavlova* dont les bras graciles émergent d'un nuage de tulle sont des affiches plutôt que des portraits.

Le goût de la décoration et de l'illustration s'empare d'ailleurs de lui vers la fin de sa vie. Il compose en 1906 pour l'éditeur Knebel de Moscou une estampe murale en couleurs représentant *Pierre le Grand à l'époque de la construction de Péters-*

1. L'acquisition de ce tableau par le Musée Alexandre III souleva de violentes protestations.

bourg[1] : les silhouettes monumentales du tsar et de sa suite se profilent en vigueur sur un ciel d'orage. Il illustre les chasses impériales du temps d'Élisabeth et de Catherine II. Dans sa recherche du style, il en vient à simplifier de plus en plus. Le décorateur l'emporte sur le réaliste. En 1907 il fit avec Bakst un voyage en Grèce. Il en rapporta des esquisses à la détrempe : l'*Enlèvement d'Europe*, *Nausicaa au bord de la mer* où les vagues bleues de l'Archipel qui viennent mourir au pied des montagnes mauves forment un fond de décor exquis. Sa mort prématurée en 1911 le surprit en pleine évolution au milieu de ses métamorphoses.

*
* *

A la seconde génération appartiennent de très nombreux artistes, d'un talent distingué et même raffiné, mais dont nous ne pouvons dire ici que quelques mots : car le meilleur de leur œuvre relève du décor de théâtre et de l'illustration que nous étudierons plus loin. Ce sont Benois, Somov, Roerich, Bakst, Korovine et Golovine, Lanceray et Doboujinski. L'Exposition d'art russe organisée en 1906, au Salon d'Automne, par les soins de Diaguilev qui avait déjà fait ses preuves en préparant à Pétersbourg la fameuse Exposition de portraits du Palais de Tauride permit au public français de faire connaissance avec les principaux membres de ce groupe.

Ce qui unit tous ces artistes, outre un goût commun pour la décoration, c'est ce qu'on a appelé d'un mot barbare le *rétrospectivisme*, c'est-à-dire le goût des époques abolies. Comme la revue qui est leur porte-parole, ils pourraient prendre pour enseigne et pour devise : *Staryé Gody, Tempi passati.* A la différence des Ambulants qui se plongeaient dans la vie moderne et recherchaient avant tout les sujets d'actualité, il semble que ces désenchantés quêtent dans le passé un refuge contre la tristesse et la laideur du présent. Benois et Somov

1. Cette collection de tableaux scolaires, représentant les principaux événements de l'histoire russe, est de tout point remarquable et n'a d'équivalent à notre connaissance dans aucun autre pays. Les meilleurs artistes russes : Benois, Doboujinski, Lanceray y ont collaboré.



WROUBEL. — PAN (1899).
Galerie Tretiakov. Moscou.



WROUBEL. — Le Démon.

évoquent le charme vieillot des boudoirs du XVIII[e] siècle, des gentilhommières du temps d'Alexandre I[er] avec leurs mobiliers clairs en bouleau de Carélie. Lanceray, Doboujinski, M[me] Ostroououmova s'éprennent du vieux Pétersbourg. Roerich remonte beaucoup plus haut jusqu'à l'époque des Variagues ou même aux temps préhistoriques.

Ces flâneries à travers le passé dénotent des tempéraments d'artistes plus délicats que vigoureux : et en effet le vice de cette École est un dilettantisme qui recherche le précieux et le rare plutôt que la vie.

Alexandre Benois, le chef et le porte-parole du groupe, a joué un rôle considérable dans l'évolution de l'art russe moderne, non seulement comme peintre, mais comme critique et historien d'art[1]. C'est un homme remarquablement intelligent et cultivé, d'une culture tout à fait cosmopolite. Son nom est français comme celui de Bruleleau (Brullov), de Gay, de son neveu Lanceray. Son grand-père était directeur du théâtre vénitien de la Fenice : c'est de là qu'il tient sans doute son goût pour le théâtre, les décors et les costumes. De ses deux frères, l'un est architecte, l'autre aquarelliste de talent. Ces hérédités et ce milieu familial expliquent dans une certaine mesure la variété de ses connaissances et le raffinement de son goût.

Son long séjour en France a laissé des traces dans son œuvre. Il fut l'un des premiers à s'éprendre du château de Versailles et de son parc où il s'est plu à évoquer dans des compositions spirituelles Louis XIV et sa Cour. C'est par ces évocations de Versailles qu'il préluda à ses charmantes reconstitutions par le pinceau et par la plume de Tsarskoe Selo au temps d'Élisabeth (Pl. 61).

Constantin Somov[2], fils de l'ancien conservateur des peintures du Musée de l'Ermitage, est un artiste peut-être encore plus raffiné, mais dont le raffinement a quelque chose de maladif.

1. Il a dirigé les deux grandes revues d'art russe du commencement du XX[e] siècle, le *Mir Iskousstva* et les *Sokrovichtcha* (Trésors d'art de la Russie). Il a été pendant de longues années le critique d'art de la *Retch*, le journal du parti Cadet. Ses principaux ouvrages sont l'*Histoire de la peinture russe*, *Tsarskoe Selo sous le règne d'Élisabeth*, une *Histoire de l'art de tous les temps et de tous les pays* dont la guerre a interrompu la publication.

2. Cf. *Mir Iskousstva*, 1903, n. 1.

Il semble qu'il n'ait jamais été jeune. Son art précieux (jemanny) sent la fatigue, l'épuisement nerveux des fins de race. Il a essayé un peu de tout : ses portraits de *son père* (Musée russe) (Pl. 62), de la *Dame en bleu* (Gal. Tretiakov) comptent parmi les meilleurs de l'École russe; mais ils manquent de vie. Ses paysages : l'*Ile d'amour* (Gal. Tretiakov), l'*Arc-en-ciel* (Musée d'Helsingfors), *Le soir* (Pl. 63), sont pleins de charme; mais ils ressemblent un peu trop à des sujets d'éventail. Il a dessiné des couvertures de livres, des calendriers, des cartes postales artistiques, des ex-libris, modelé des figurines en porcelaine. Quoi qu'il fasse il reste toujours enfermé dans le même style : il n'a pas la force de se renouveler. C'est un « petit maître » infiniment séduisant comme Aubrey Beardsley et Conder, mais qui manque de souffle et qui, au moindre effort, s'arrête, hors d'haleine.

Une des pertes les plus sensibles qu'ait faites l'École de peinture russe est celle de Borisov-Mousatov (1870-1905), enlevé en pleine jeunesse à trente-cinq ans [1]. Après avoir été à Paris l'élève de Cormon, il s'était orienté vers Puvis de Chavannes. Il avait un tempérament de fresquiste, le sens des nobles ordonnances et des rythmes harmonieux. Ses trop rares tableaux, par exemple *La pièce d'eau* (Vodoem) [2] de la Coll. Hirschmann à Moscou, évoquent avec des tons passés et décolorés d'anciennes tapisseries, dans les harmonies en mineur chères à Aman-Jean, le charme suranné des « ousadby » moscovites.

Tandis que Benois, Somov, Borisov-Mousatov se plaisent à revivre en imagination dans les salons et les parcs du XVIIIe siècle, Nicolas Roerich qui est d'origine suédoise préfère les mœurs farouches de ses ancêtres les Vikings. Son talent est plus robuste et plus viril. Les marivaudages et les coquetteries de pinceau n'auraient que faire avec les sauvages de l'*Age de pierre* ou les tristes rivages de la *Mer des Variagues*. Mais ces reconstitutions d'un archaïsme factice ont un caractère hybride. Ce sont des décors de théâtre brossés par un artiste qui essaierait de concilier dans une impossible synthèse l'académisme de Cormon avec le primitivisme de Gauguin.

Constantin Korovine dont on avait beaucoup goûté à Paris,

1. Tougendhold, *Borisov-Mousatov* (L'art décoratif, 1913).
2. Pron. vadaiom.

au Pavillon russe de l'Exposition de 1900, les paysages stylisés, s'est consacré exclusivement, comme son ami Golovine (Pl. 60), au décor de théâtre : on ne peut se défendre de regretter que des coloristes aussi bien doués abandonnent le tableau de chevalet pour d'éphémères décorations.

Les Moscovites (Moskvitchi) se distinguent assez nettement des Pétersbourgeois (Peterbourjtsy) par des tendances plus picturales. Cette réaction contre la stylisation décorative est déjà sensible chez le peintre-critique Igor Grabar, qui joue à Moscou le même rôle de direction intellectuelle que Benois à Pétersbourg : ses paysages et ses natures mortes : *Le givre* (Ineï), *Les Myosotis* (Nezaboudki), peints dans une gamme très lumineuse, ont profité des recherches des Pointillistes français. Mais cette tendance éclate surtout chez Maliavine dont le tempérament robuste et turbulent contraste avec la discrétion raffinée de Somov. Après avoir été novice dans un couvent du Mont-Athos, il jeta le froc aux orties, apprit le métier de peintre à l'école de Rêpine, de Zorn et de Besnard et crut un moment éblouir la Russie et l'Europe par ses feux d'artifice. Les Ambulants n'avaient vu dans le moujik et la baba russe que des miséreux couleur de terre et de boue sur le sort desquels le citadin était invité à s'apitoyer. Maliavine découvrit le premier les paysannes en liesse avec leur grosse gaieté animale, leurs accoutrements bariolés où éclate le rouge de cette cotonnade que les Russes appellent koumatch. Cette orgie de couleurs, ce mouvement endiablé firent le succès européen du *Rire* (Smèkh), du *Tourbillon* (Vikhr). Mais ce fut un feu de paille et les amoureux d'exotisme et de couleur locale ne tardèrent pas à se lasser de ce bariolage frénétique (Pl. 64).

*
* *

L'Exposition organisée en 1921 dans la salle de la rue La Boétie [1] par l'architecte Loukomski, démontre la vitalité persistante de ce groupement qui se renouvelle sans cesse et continue à attirer à lui les forces jeunes. Vasili Choukhaïev et Alexandre Iakovlev, Boris Grigoriev et Savely Sorine, Serge Soudeikine

1. L. Réau, *Un groupe de peintres russes* (Art et Décoration, sept. 1921).

et Stelletski sont dignes de leurs aînés auxquels ils se rattachent étroitement par leur tempérament de dessinateurs plutôt que de coloristes, par le goût de la décoration et une sorte d'aversion pour les sujets empruntés à la vie moderne. On n'a pas assez remarqué en effet que parmi tous ces artistes, il ne s'en trouve qu'un seul, Grigoriev, qui dans un cycle de Visions (Vidênia) ou d'Images (Obrazy) de la Russie ait osé évoquer les aspects hallucinants et quasi apocalyptiques de l'Enfer bolcheviste : encore ses tableaux sont-ils plutôt des allégories que des choses vues. Tous ses camarades continuent à brosser des décors de théâtre dans le goût des « loubki » et des fresques d'Iaroslavl comme si rien de nouveau ne s'était passé depuis 1917. Dans cette exposition de réfugiés, il semble que par un accord tacite on veuille ignorer la Révolution.

*
* *

3. *Le décor de théâtre et l'illustration.* — Si instructives qu'aient été les deux Expositions de 1906 et de 1921, c'est surtout grâce aux saisons de *Ballets russes*[1], organisées par Serge Diaguilev à partir de 1908, que l'art russe moderne s'est révélé et imposé à l'Europe. Les salles de théâtre de l'Opéra, du Châtelet, des Champs-Élysées qui ont accueilli la troupe de Diaguilev ont été les véritables Salons de l'art russe.

C'est qu'en effet la peinture joue dans ces spectacles un rôle aussi important que la chorégraphie et la musique. Ce que le public parisien venait applaudir, c'étaient non seulement les danses de Nijinski et de la Karsavina, la musique de Moussorgski, de Rimski-Korsakov ou de Stravinski, mais les décors et les costumes de Benois, de Bakst, de Golovine. Le ballet russe apportait une véritable révolution dans le décor. Conçu par de véritables artistes, au lieu d'être brossé par de vulgaires praticiens, animé par un éclairage électrique qui permet de répartir la lumière et d'en varier à volonté l'éclat et la couleur, le décor devenait une sorte de « symphonie décorative qui enveloppe le geste comme l'orchestre accompagne le chant ».

1. Svêtlov, *Sovremenny Balet* (Le ballet contemporain). Pet., 1911. — Propert, *Le ballet russe en Europe occidentale*. Londres, 1921.



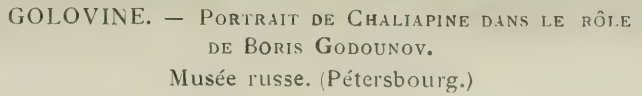
LEVITANE. — L'AUTOMNE DORÉ
Galerie Tretiakov. (Moscou.)

NESTEROV. — LA PRISE DE VOILE
Musée russe. (Pétersbourg.)



SÊROV. — Portrait de la Princesse Iousoupov (1902).





GOLOVINE. — Portrait de Chaliapine dans le rôle de Boris Godounov.
Musée russe. (Pétersbourg.)

De là l'importance capitale des Ballets dans l'histoire de l'art russe et européen. Pour la première fois depuis ses origines, l'art russe se répand au delà de ses frontières et féconde l'art occidental. « L'apparition des ballets russes au vingtième siècle, écrit un critique musical [1], restera consignée dans l'histoire de l'art comme un événement d'une importance égale à la formation de l'opéra français au XVII[e] siècle » : disons plutôt à l'expansion de la Comédie italienne au XVIII[e] siècle. De même que nos peintres de « Fêtes galantes » se sont épris de Gilles et de Mezzetin, de Colombine et de Scaramouche, combien d'artistes français contemporains se sont passionnés pour les Danses polovtsiennes du Prince Igor et la féerie persane de Scheherazade !

Dans l'histoire du ballet russe, il faut distinguer deux périodes : une période de formation, de 1880 à 1909 ; une période d'expansion, de 1909 à nos jours.

Le ballet russe a, comme la sculpture russe, des origines purement françaises. Son véritable fondateur est un Marseillais au nom prédestiné, Marius Petipa, qui a joué au Théâtre Marie le même rôle d'éducateur que jadis le Messin Nicolas Gillet à l'Académie des Beaux-Arts. Mais il s'intéressait uniquement à la chorégraphie qu'il porta d'ailleurs à un haut degré de perfection : il ne concevait pas encore le ballet comme une œuvre d'art intégrale, à laquelle devaient collaborer les efforts conjugués du librettiste et du musicien, du décorateur et du costumier.

Le mouvement de rénovation commença vers 1880 avec le directeur des Théâtres impériaux Vsevolojski, qui eut le premier l'idée de remplacer les simples praticiens par de véritables artistes. Auparavant le public ne s'intéressait qu'au jeu des acteurs et aux entrechats des danseuses : le décor et les costumes étaient considérés comme d'importance très secondaire. Vsevolojski monta, avec des recherches de mise en scène inspirées par la fameuse troupe allemande du duc de Saxe-Meiningen, *La dame de pique* (Pikovaïa Dama) et *La Belle au bois dormant* (Spiachtchaïa Krasavitsa) [2] de Tchaïkovski.

En même temps le grand industriel et éditeur d'art Mamon-

1. Louis Laloy, *Le ballet moderne* (Revue de Paris, 1920).

2. Reprise à Londres en 1921 avec des décors de Bakst et une orchestration nouvelle de Stravinski.

tov fondait dans sa propriété d'Abramtsevo près de Moscou un Théâtre privé. C'est l'école où se sont formés les Moscovites. La mise en scène de la *Snêgourotchka* d'Ostrovski par Victor Vasnetsov fut une des premières tentatives de rénovation du décor. Vers 1890 Mamontov fonda à Moscou un Théâtre public (Mamontovskaïa Opéra) où le célèbre chanteur Chaliapine fit ses débuts.

Cette initiative suscita des imitateurs. Le directeur du Grand Théâtre de Moscou, Teliakovski, eut l'audace d'introduire ces innovations dans un théâtre officiel. Malgré les protestations indignées d'une grande partie de la critique et du public, il commanda à Korovine les décors de *La Pskovitaine,* à Golovine ceux de *La maison de glace* (Ledianoï dom).

A partir de 1899 la cause des novateurs est gagnée. Le prince Serge Volkonski, nommé directeur des Théâtres impériaux, s'attache comme collaborateur Serge Diaguilev, le représentant des artistes du *Mir Iskousstva*. Avec lui c'est le *Mir Iskousstva* qui s'empare du Théâtre Marie, l'Opéra de Pétersbourg. Après le départ de Volkonski, le progrès se poursuit sous son successeur Teliakovski. C'est alors qu'entrent en scène les grands décorateurs russes. Alexandre Benois, l'inspirateur et le porte-parole de tout ce mouvement, monte *Le Crépuscule des Dieux* en 1902, *Le Pavillon d'Armide* en 1907; plus tard il dirigera la mise en scène du Théâtre Artistique (Khoudojestvenny Teatr) de Moscou; Bakst[1], jusqu'alors simple illustrateur du *Mir Iskousstva,* se révèle par des projets de costumes pour le ballet de *Sylvia;* il monte au Théâtre Alexandra des tragédies antiques : l'*Hippolyte* d'Euripide, l'*Œdipe à Colone* de Sophocle. Korovine et Golovine font applaudir leurs décors de *Rouslan et Lioudmila* et du *Miroir enchanté* (Volchebnoe Zerkalo).

Dès 1908, la célèbre représentation du *Boris Godounov* de Mousorgski à l'Opéra de Paris avait été une première révélation de la musique russe pour le public d'Occident. Mais la date véritablement mémorable dans l'histoire du ballet — et en général de l'art russe — est l'année 1909; car c'est alors que s'ouvrit la *première saison russe à Paris* (pervy rousski sezon v Parijê).

1. Bakst est l'orthographe usuelle et c'est pourquoi nous avons cru devoir la maintenir. Mais la transcription la plus correcte de ce nom serait Baxt, de même que nous écrivons Alexandre, Xénie et non Aleksandre ou Ksénie.

Diaguilev qui s'était brouillé avec les milieux officiels de Pétersbourg s'expatria et vint monter au Théâtre du Châtelet avec la collaboration de Benois et de Rœrich, de Bakst et de Golovine, le *Pavillon d'Armide,* les *Danses polovtsiennes* (Polovetskia pliaski) du *Prince Igor, Scheherazade,* l'*Oiseau de feu* (Jar Ptitsa). Le succès fut si triomphal que les spectacles russes devinrent dès lors une institution. Diaguilev avait donné ses premières représentations avec le concours d'artistes des théâtres impériaux qui avaient obtenu un congé. Il constitua en 1911 une troupe spéciale qui le suivit dans les capitales du monde entier. A partir de ce moment, l'histoire du décor théâtral russe s'écrit à Paris aussi bien et peut-être mieux qu'à Pétersbourg et à Moscou, en ce sens que les innovations les plus hardies sont d'abord essayées à l'étranger avant d'être introduites en Russie. Paris eut la primeur de décors inédits brossés par Benois, Bakst, Rœrich, Golovine et plus tard par Anisfeld et Larionov.

En se développant, le Ballet russe perd son caractère strictement national et tend à devenir une forme d'art cosmopolite. De même que Diaguilev ne s'astreint pas à présenter exclusivement des œuvres de musiciens russes et qu'il associe à Igor Stravinski, le génial auteur de l'*Oiseau de feu,* de *Petrouchka,* du *Sacre du Printemps* ou à Serge Prokofiev, l'auteur du *Bouffon* (Chout) des musiciens français tels que Debussy et Ravel, il commande des décors à Henri-Matisse et à Picasso.

Il n'en est pas moins vrai que le point de départ de ce grand mouvement qui s'est propagé dans le monde entier est Pétersbourg. Ce sont les chefs du *Mir Iskousstva,* Diaguilev et Benois, qui ont compris les premiers que le ballet pouvait être, grâce à l'intime collaboration des maîtres de la peinture avec ceux de la musique et de la danse, une œuvre d'art de la qualité la plus haute et atteindre sans paroles, par la seule vertu du geste et des combinaisons de la lumière et de la couleur, à des effets aussi puissants que le drame lyrique.

L'illustration. — C'est encore au *Mir Iskousstva* qu'il faut faire honneur de la renaissance du livre russe. Renaissance est d'ailleurs un terme impropre : c'est création qu'il faudrait dire; car il n'y a pas eu en Russie de beaux livres avant la fin du XIXe siècle.

La propagande de Benois et de Diaguilev fit surgir dans les deux capitales deux éditeurs d'art qui mirent tout en œuvre pour favoriser le développement des arts graphiques : à Pétersbourg ce fut la maison Golicke et Vilborg, à Moscou Knebel. Auparavant les livres d'art russes s'imprimaient à Vienne ou à Berlin. Grâce à eux, cette sujétion disparut. Des institutions officielles ou mi-officielles : la Manufacture de papiers de l'État (Ekspeditsia zagotovlenia gosoudarstvennykh boumag)[1], la Société Sainte-Eugénie (Obchtchina Sviatoï Evgeni) contribuèrent aussi à la diffusion des éditions d'art.

Les illustrateurs russes se sont formés presque tous à l'école des illustrateurs étrangers : anglais, allemands et français. L'Angleterre leur proposait l'exemple de William Morris, d'Aubrey Beardsley, de Walter Crane; l'Allemagne se recommandait de Menzel et de Th. Th. Heine, le dessinateur du *Simplicissimus;* la France offrait les gravures sur bois de Lepère et les estampes en couleurs de Rivière. Mais de tous ces éléments les artistes russes, favorisés par leur goût inné pour la décoration et le stylisme graphique, ont su tirer un art original qui a rayonné à son tour à l'étranger. Le livre russe n'a pas poussé ses conquêtes aussi loin que le ballet russe : il est resté à peu près inconnu en France; cependant l'illustrateur russe Somov a été édité et plagié en Allemagne.

C'est à Pétersbourg que les arts graphiques ont trouvé le terrain le plus favorable. Moscou est resté un peu en arrière. Les maîtres du livre pétersbourgeois sont les mêmes que ceux de la peinture et du décor de théâtre : il y a parmi eux très peu d'illustrateurs purs. L'illustration n'est qu'une branche de leur multiple activité.

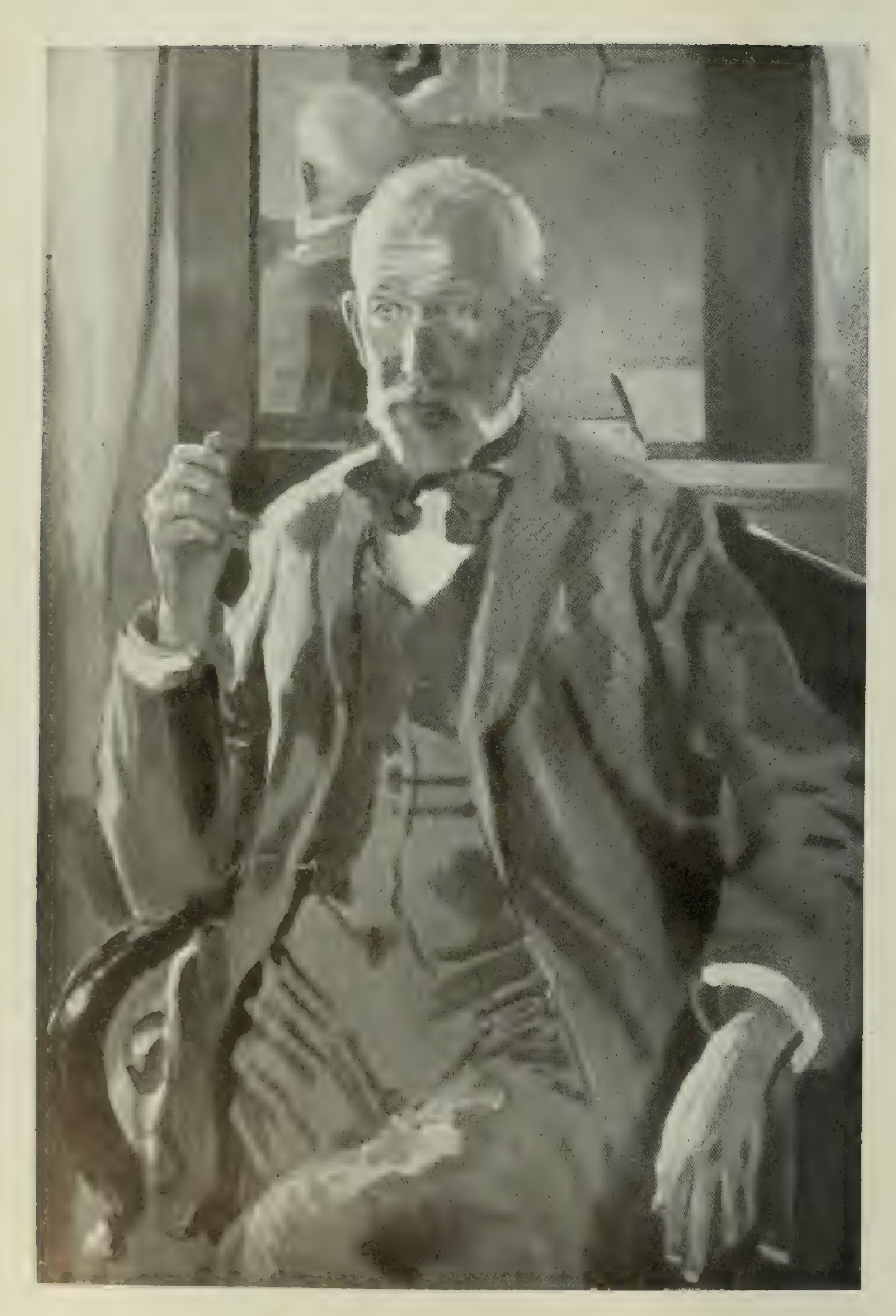
Alexandre Benois a visiblement subi l'influence de Menzel dans ses spirituelles illustrations du *Cavalier de bronze* (Mêdni Vsadnik) et de *La Dame de pique* (Pikovaïa Dama) de Pouchkine, ainsi que dans son *Alphabet* (Azbouka)[2]. Somov s'apparente au contraire à Beardsley par ses jeux de plume d'un raffine-

1. C'est une sorte d'Imprimerie Nationale russe, admirablement outillée, qui se charge d'imprimer les billets de banque, les titres d'emprunts d'Etat et accessoirement les livres d'art.

2. Il a également illustré *La Canne de jaspe* d'Henri de Régnier.



ALEXANDRE BENOIS. — Le Pavillon chinois.
Musée russe, Pétersbourg.



SOMOV. — Portrait de son Père.
Musée russe. (Pétersbourg.)

ment un peu mièvre. Outre des vignettes très appréciées en Allemagne, il a composé des couvertures de livres en couleurs pour *L'Oiseau de feu* (Jar-Ptitsa) du poète Balmont et le *Cor ardens* de Viatcheslav Ivanov. Son chef-d'œuvre est *Le livre de la Marquise,* anthologie de contes galants du xviii[e] siècle élaborée pendant de longues années et qui a paru en 1919 en deux éditions, avec et sans Erotica. Ce serait un fidèle pastiche des illustrateurs de l'époque de M[me] de Pompadour si l'on ne sentait à travers cet érotisme exacerbé une lassitude, un « tædium vitæ » qui sont bien de notre temps. C'est un savoureux mélange de Baudoin et de Rops.

Bakst qui est surtout connu en France comme costumier et décorateur de théâtre, a débuté comme calligraphe. Ses frontispices, ses culs-de-lampe témoignent de plus de virtuosité que de personnalité artistique. Après s'être laissé séduire un moment par la pureté de lignes des peintures de vases grecs, il a cédé à l'attrait plus sensuel des miniatures persanes. Dans cette conversion reparait l'instinct du Sémite imprégné d'influences orientales qui sacrifie toujours la sobriété classique aux prestiges éclatants de la couleur.

Lanceray, le neveu de Benois, a illustré avec goût son livre sur *Tsarkskoe Selo*. Il a puissamment contribué avec Doboujinski à populariser le vieux Pétersbourg.

M[me] Ostrooumova, qui mériterait d'être plus connue en Occident, s'est spécialisée dans la gravure sur bois en noir et en couleurs. Ses *Aspects de Pétersbourg* égalent presque par le sens décoratif et la maîtrise technique les planches admirables que Méryon et Lepère ont consacrées au vieux Paris. Ce grand effort est resté malheureusement ignoré.

Dans le domaine de l'illustration, une place à part doit être réservée aux illustrateurs de contes populaires ou skazki qu'on désigne en russe sous le nom de *skazotchniki*. Les Ambulants, avaient les premiers remis en honneur cette littérature populaire : mais c'est parmi les artistes du *Mir Iskousstva* que Vasnetsov a trouvé des continuateurs. Là encore, ce sont des femmes qui ont pris la tête du mouvement : le talent féminin se prête d'ailleurs à merveille à l'illustration des contes pour enfants. On souhaiterait qu'en France où la littérature

enfantine est si pauvre, des artistes-femmes eûssent l'idée de commenter par l'image les contes de Perrault ou les fables de La Fontaine avec autant de fraîcheur et de goût que Mmes Polènova et Iakountchikova[1] (Pl. 65).

Ivan Bilibine, dont on connaît à Paris la mise en scène de *Boris Godounov*, est un des maîtres de ce genre d'illustration. Il s'est formé comme Stelletski en étudiant avec amour les vieilles miniatures, les icones et surtout l'imagerie populaire des loubki. Il a illustré avec une égale virtuosité des almanachs, des cartes à jouer, des couvertures de livres, des recueils de bylines (Pl. 66 et 67).

Malioutine a aussi illustré des contes enfantins avec une fantaisie de primitif, souvent plus évocatrice et plus frappante que ne serait un dessin plus étudié et plus correct. Malgré des insuffisances et des maladresses trop visibles, son œuvre étrange, sauvage retient ceux qui recherchent avant tout la couleur locale : car elle est dans son genre aussi foncièrement russe que les romances nostalgiques de Mousorgski ou certaines pages démentes de Dostoïevski.

Plus récemment Natalia Gontcharova a enluminé avec beaucoup de charme le conte du Tsar Saltan, de son fils le prince Guidon Saltanovitch et de sa belle Princesse Cygne.

Egor Narbout (1886-1920), qui vient de mourir en pleine jeunesse, est à peu près le seul de ces artistes qui se soit strictement cantonné dans l'illustration. Il ne s'est jamais risqué à peindre un tableau ou à brosser un décor de théâtre : il n'a travaillé que pour le livre. Peut-être avait-il conscience des limites de son talent un peu étriqué : ses vignettes découpées comme des ombres chinoises ont un aspect sec et schématique.

Il faut louer grandement tous ces illustrateurs russes d'avoir cherché à ennoblir par une recherche d'art les objets les plus vulgaires : cartes à jouer, almanachs, affiches, tableaux scolaires, cartes postales. Nous avons déjà eu l'occasion de signaler à propos de Sêrov la collaboration apportée par les premiers artistes russes à la collection d'estampes historiques en couleurs, éditée par Knebel à l'usage des écoles. La

1. Sur Iakountchikova, cf. *Mir Iskousstva*, 1904, n. 3.

Société Sainte-Eugénie a fait également appel à eux pour éditer, au profit de la Croix-Rouge, des séries de cartes postales artistiques qui n'ont assurément d'équivalent dans aucun autre pays. Ces cartes postales (otkrytya pisma, otkrytky) ne sont pas de simples reproductions de photographies ou de tableaux, mais des compositions originales spécialement exécutées par les meilleurs artistes. La série des *Jouets russes* de Benois, *Les Quatre Saisons* de Somov, les *Costumes* de Bakst, les *types de marchands* de Doboujinski, les *vues de Pétersbourg* de Mme Ostrooumova sont de petites merveilles qui ne peuvent que contribuer à élever le niveau du goût public, si déplorablement avili par la carte postale de fabrication allemande.

*
* *

Si nous dressons le bilan de l'activité du *Mir Iskousstva* pendant les trente années qui se sont écoulées depuis sa fondation, il faut commencer par lui rendre cette justice qu'il a relevé dans tous les domaines, dans le domaine de l'art pur comme dans celui de l'art appliqué, le niveau de l'art russe qui était tombé très bas à l'époque des Peredvijniki. Au point de vue de la qualité, du raffinement de l'exécution, il n'y a pas de comparaison possible entre un tableau de Wroubel et une fresque de Vasnetsov, entre un paysage de Levitane et une marine d'Aïvazovski, entre un portrait de Sérov et un portrait de Kramskoï ou même de Répine. Le *Mir Iskousstva* a eu le grand mérite de restaurer la technique que les Ambulants avaient sacrifiée au sujet.

Il a eu cet autre mérite éminent de provoquer un mouvement de rénovation de l'art décoratif, notamment du décor de théâtre et de l'illustration qui a gagné toute l'Europe. Pour la première fois depuis les origines, la Russie a *exporté* des formes d'art nouvelles et envoyé à l'étranger des artistes qui ne venaient plus en élèves, mais en initiateurs, non plus pour demander des leçons, mais pour en donner.

Malgré leur formation en phalange serrée et leur discipline de combat, les Ambulants n'avaient pas réussi à percer hors de leurs frontières. Les francs-tireurs du Monde artiste, bien que

bataillant en ordre dispersé, ont réussi les premiers à planter le drapeau de l'art russe dans le monde entier.

Néanmoins, malgré ces progrès techniques, malgré cette force d'expansion, on ne peut pas dire que l'art russe de cette période ait produit des œuvres durables. Les décorations de théâtre sont des improvisations essentiellement éphémères : elles sont à l'art véritable ce qu'un article de journal est à un ouvrage littéraire. Au bout de peu de temps, on en perd la trace et jusqu'au souvenir.

D'autre part, les tableaux proprement dits sont devenus infiniment plus rares qu'à l'époque des Ambulants ou de l'Académisme. Rien de comparable aux grands efforts d'Ivanov ou même de Brullov. Beaucoup d'ébauches, très peu d'œuvres abouties; beaucoup d'esquisses (nabroski), mais peu de tableaux (kartiny). Il semble que tous les hommes de cette génération aient manqué de souffle : tous s'arrêtent en route, sans avoir l'énergie d'aller jusqu'au bout. Lorsqu'on parcourt les chapitres du livre que Benois — bon juge en la matière — a consacré à l'histoire de la peinture russe contemporaine, on est frappé d'un mot qui revient sans cesse sous sa plume avec l'insistance d'un refrain. A propos de presque tous les artistes de ce groupe : Wroubel, Malioutine, Korovine, Golovine et combien d'autres, il aboutit à cette conclusion désenchantée : *nedoskazannoe, nedodoumannoe, nedomyslimoe*. Ce que Benois reproche ainsi à ses camarades de lutte, c'est de ne pas aller jusqu'au bout de leurs phrases, jusqu'au bout de leur pensée. Il n'a malheureusement que trop raison. Ce manque de suite dans les idées, de ténacité dans l'effort, que nous avons signalé comme un des caractères distinctifs de l'art russe à toutes les époques, est le vice essentiel de l'art du *Mir Iskousstva*.

CHAPITRE V

L'ART RUSTIQUE DES KOUSTARI

La Renaissance de l'art populaire — ou plus exactement paysan — est avec la rénovation du décor théâtral le trait le plus frappant, sinon le plus caractéristique, de l'ère du *Mir Iskousstva*. Les ouvrages de koustari constituent avec les Ballets les seuls articles d'exportation qui aient propagé le renom de l'art russe à l'étranger[1].

Qu'entend-on au juste par un *koustar?* Ce nom que l'étymologie populaire rattache au mot *koust,* buisson, mais qui est plutôt une déformation de l'allemand *Künstler,* artiste, pris dans un sens péjoratif (à la façon de *maliar,* dérivé de *Maler,* peintre, qui a pris en russe le sens de peintre en bâtiments), désigne les artistes paysans qui, cultivateurs pendant l'été, se consacrent pendant l'hiver à des fabrications de caractère plus ou moins artistique.

Cette classe hybride de cultivateurs-artisans a toujours existé en Russie. C'est une conséquence du climat et des conditions économiques. Les travaux agricoles, qui se répartissent dans les contrées plus tempérées de l'Occident sur presque toutes les saisons, y sont massés dans un intervalle de quatre à cinq mois. Le reste du temps, la terre sommeille sous un épais linceul de neige; le paysan se claquemure dans son izba. Que faire de ces interminables loisirs hivernaux (zimnié dosougui)? Il faut

1. Princesse Tenicheva, *Broderies des paysannes de Smolensk* (Album). — Makovski Talachkino, *L'art décoratif des ateliers de la princesse Tenicheva.* P. 1906. — Comte Bobrinskoï, *Narodnya rousskia dereviannya izdélia* (Bois populaires russes). Moscou, 1910-1912. — Holme, *Peasant Art in Russia. Special number of the « Studio »*, 1912. — Réau, *L'art populaire en Russie* (Notes sur les arts, 1913).

bien occuper cette longue morte-saison. C'est ainsi que le paysan se trouve amené et presque contraint à se transformer de cultivateur en artisan ; pendant les journées crépusculaires où la famille, bloquée par le gel et le givre, s'assemble autour du poêle, le moujik sculpte le bois, la baba brode sa toile.

Si le climat explique la naissance de l'industrie rurale, l'état économique de la Russie, très rudimentaire en comparaison des pays d'Occident, rend compte de son développement. Les fabriques sont très clairsemées et leurs produits circulent peu à cause de l'insuffisance des moyens de communication. Par suite, des districts entiers sont obligés de se suffire à eux-mêmes et de vivre sur leurs propres ressources. Les paysans, ne recevant rien de la ville lointaine, prennent l'habitude de fabriquer eux-mêmes tout ce qui leur est nécessaire. S'ils produisent en excédent de leurs besoins, rien de plus aisé que de trouver des débouchés et de concurrencer les rares fabriques urbaines : car, n'ayant ni machines à entretenir ni capitaux à rémunérer ils produisent à meilleur compte et ils peuvent vendre à des prix d'autant plus bas que ce travail de morte-saison n'est pour eux qu'un supplément qui s'ajoute à leurs bénéfices agricoles.

La Russie tout entière se trouve placée en somme dans les mêmes conditions climatériques et économiques que les régions alpestres (Suisse, Tyrol, Carpathes) où fleurissent aussi les industries rurales. Les mêmes causes : brièveté de la saison agricole, difficulté des communications, y produisent les mêmes effets.

La prospérité de l'industrie rurale tient donc surtout à l'état économique arriéré du pays. Du jour où les fabriques se multiplieraient en Russie, où le machinisme et les transports par chemins de fer feraient des progrès, elle risquait de péricliter et même de disparaître. La crise éclata après l'abolition du servage qui eut pour effet de mobiliser une main-d'œuvre jusqu'alors attachée à la glèbe. Le nombre des manufactures s'accrut. En même temps les produits fabriqués anglais et allemands furent importés jusque dans les villages les plus reculés en quantités considérables et à des prix tels que les objets faits à la main ne purent supporter la concurrence. Les paysans, subissant la contagion de cette camelote étrangère,

abandonnèrent les modèles traditionnels pour imiter vaille que vaille des fabrications banales et d'un goût détestable.

Du plus fort de la crise sortit le remède. Le moment était particulièrement favorable pour une intervention en faveur des koustari, à cause du revirement du goût public qui reniait le pseudo-classicisme de style Empire pour s'éprendre d'un art national.

Les Zemstva, assemblées provinciales créées par Alexandre II, comprirent qu'il était de leur devoir d'aider ces industries rurales — si importantes dans un pays où l'agriculture chôme pendant les longs mois d'hiver — en fournissant aux paysans des modèles et en leur procurant des débouchés. Ils installèrent à Moscou un musée spécial (Moskovski koustarny Mouzeï) et des dépôts pour la vente (sklady).

A ces initiatives officielles et collectives, l'initiative privée apporta un précieux renfort. Les gros propriétaires fonciers et surtout les grandes dames de l'aristocratie russe s'efforcèrent de raviver dans leurs domaines ces industries en voie de dégénérescence. L'apostolat de Ruskin et de William Morris, recommandant de mêler l'art à la vie, provoqua des vocations durables et des engouements passagers. La mode aussi s'en mêla. Bientôt ce fut entre les élégantes de Moscou et de Pétersbourg à qui récolterait le plus de produits de koustari (koustarnya izdêlia) pour alimenter les comptoirs des ventes de charité.

Les deux efforts les plus sérieux qui aient été tentés par des particuliers pour sauver et régénérer l'art paysan sont ceux de Sava Mamontov à Abramtsevo près de Moscou, et de la princesse Tenicheva dans son domaine de Talachkino près de Smolensk. Ces deux Mécènes créèrent des ateliers-modèles de meubles, de céramiques, de tapis, de broderies dont le renom se répandit dans toute la Russie. Les meilleurs artistes : Vasnetsov et Wroubel, Malioutine et Rœrich, Polênova et Iakountchikova tinrent à honneur de collaborer à cette œuvre d'une portée à la fois sociale et esthétique.

*
* *

Il eût été dommage en effet de laisser péricliter cet art

paysan, dernier refuge des traditions nationales, où l'idéal du peuple russe s'exprime aussi purement que dans la chanson populaire. De tout temps le peuple russe a eu l'amour instinctif de l'ornement : il le manifeste dans le costume et la parure comme dans le décor des izbas. Au goût des couleurs fraîches et vives, il joint une richesse inventive qui diversifie à l'infini les formes et leurs combinaisons.

Cette imagination se meut dans un monde assez fermé de traditions séculaires et même millénaires. L'art paysan comme l'art religieux a été de tout temps et en tous pays obstinément *traditionaliste*. Il ne faut donc pas s'étonner de retrouver dans les bois sculptés et les broderies de koustari des motifs empruntés à l'Inde, à la Perse sassanide, à Byzance : svastika, animaux chimériques affrontés de chaque côté d'un arbre sacré, l'Oiseau Sirène (Sirena ptitsa). Ces motifs sont naturellement déformés et plus ou moins naïvement russifiés : c'est ainsi que la fabuleuse Sirène des mythologies orientales échange en Russie — pays plus terrien que maritime — sa queue de poisson contre une queue de coq.

Mais cette unité foncière d'inspiration, due à la persistance d'antiques traditions, n'exclut pas une extrême variété : car les civilisations paysannes ne sont pas moins *particularistes* que traditionalistes. Au temps jadis la difficulté des communications faisait de chaque gouvernement, de chaque district une unité isolée; chaque région gardait son individualité. Non seulement la Grande Russie du bassin de la Volga différait de la Petite Russie du Dnêpr, mais chaque province se spécialisait, suivant ses ressources naturelles, dans certaines fabrications. Dans le gouvernement d'Arkhangelsk, on sculptait les os de morse; dans la Russie centrale, riche en forêts, les industries du bois prédominaient; dans le gouvernement d'Iaroslavl, où la culture du lin était prospère, c'étaient les toiles et les broderies; à Riazan les poteries, les briques émaillées; à Toula l'armurerie et la bijouterie.

Toutefois les deux industries essentielles sont celles du bois et de la broderie ; l'une masculine, l'autre féminine. De même que tout moujik naît plus ou moins charpentier, toute baba russe naît brodeuse.



SOMOV. — Le Soir.



MALIAVINE. — PAYSANNES RUSSES.
(Dessin.)

*
* *

Pour étudier les différentes productions de l'art paysan, on peut hésiter entre deux principes de classification : l'un basé sur les matériaux : bois, céramique, textiles, etc... ; l'autre sur la destination : costume, habitation et mobilier, jouets. A une classification sèchement technologique nous préférons le second système qui, tout en étant aussi clair, est plus souple et plus vivant et convient mieux à une histoire de l'art conçue en liaison étroite avec l'histoire de la civilisation.

1. *Le costume et la parure.* — Le dualisme des deux civilisations moscovite et pétersbourgeoise qui se sont succédées en Russie se traduit d'une façon très nette dans l'habillement par la différence entre le *costume national* (rousskoe platié) et le *costume allemand ou étranger* (nêmetskoe platié). L'étymologie des mots qui désignent ces deux catégories de vêtements nous renseigne sur leur provenance. Les appellations des différentes pièces du costume national sont d'origine asiatique : caftan et touloupe sont empruntés au turc, armiak au dialecte kirghize, sarafane au persan. Au contraire presque tous les termes qui se rapportent au costume étranger : siourtouk (redingote, fr. surtout), palto (pardessus), ioubka (jupe), etc... sont empruntés au français.

Le costume européen est aussi banal en Russie que partout ailleurs : il ne se distingue en hiver que par le luxe des fourrures, nécessitées par la rigueur du climat : la pelisse (chouba) ou la demi-pelisse (polouchoubok) et le bonnet de fourrure (mêkhovaïa chapka) qui s'enfonce jusqu'aux oreilles et permet de relever le col de la chouba.

Le costume populaire est infiniment plus intéressant parce qu'il est à la fois plus pittoresque et plus varié. Il diffère beaucoup suivant les provinces et même de district à district : le goût des couleurs vives est beaucoup plus développé chez les paysans oukraïniens que chez les moujiks moscovites.

En Grande Russie la garde-robe masculine se réduit à quelques éléments très simples. Par dessus une chemise (roubachka)

taillée dans une pièce de cotonnade rouge (koumatch), les paysans et les marchands endossent un long *caftan* serré à la taille (sperekhvatom). Les charretiers s'enveloppent dans un *armiak* : manteau de gros drap qu'on peut comparer à une limousine de roulier. Le *touloupe*[1], qui est la chouba des gens du peuple, est une grossière houppelande en peau de mouton avec le cuir en dehors. La coiffure la plus usuelle est en été une casquette à fond plat et largement évasé (fourajka), en hiver un bonnet fourré. Pour la chaussure (obouv), il faut également distinguer entre la saison chaude et la saison froide. Bas et chaussettes sont inconnus : on les remplace par des bandes d'étoffe (onoutchi) qui s'enroulent autour des pieds et des jambes. Par dessus ces chaussettes russes les paysans portent en été des *lapti,* souliers de tille en écorce tressée, en hiver des *valenki* ou bottes de feutre ; les bottes de cuir (*sapogi*) sont considérées comme un objet de luxe.

Les paysannes se chaussent exactement de la même manière que les moujiks. Mais si elles ignorent le luxe de la chaussure, elles se rattrapent sur le reste. Par dessus une chemisette à larges manches bouffantes ornées de broderies de couleur, elles endossent un corsage sans manches appelé *sarafane*. Les coiffures ou atours de tête (golovnyé oubory) sont parfois d'une extravagante richesse. Seules les jeunes filles sont autorisées à sortir nu-tête (prostovolosya), les cheveux tressés en une seule natte. Les femmes mariées et les veuves ne circulent jamais nu-tête, même à la maison : leur chevelure disparaît sous une coiffe (povoïnik) par dessus laquelle elles jettent pour sortir un fichu bariolé (kosynka) ou un mouchoir noué sous le menton (golovnoï platok). Les jours de fête elles arborent des coiffures plus ambitieuses : mitres, bonnets cylindriques, *kokochniki* en forme de diadèmes[2] : toutes ces coiffures rigides sont taillées dans de riches étoffes : draps d'or, velours, brocarts parfilés de perles et de pierres précieuses.

Les dentelles (kroujeva) et les broderies (vychivki) russes mériteraient une étude spéciale. La princesse Tenicheva, non

1. Ce mot est masculin en russe.

2. Le kokochnik est devenu à la ville l'apanage et l'insigne des nourrices de bonne maison.

contente d'en réunir d'admirables collections, s'est efforcée de ranimer ces industries en décadence. La fabrication de ses ateliers de Talachkino est aussi conforme que possible aux modèles et aux techniques d'autrefois[1].

Les paysannes apportent à Talachkino les toiles qu'elles fabriquent elles-mêmes dans leurs izbas avec des rouets primitifs. Ces toiles sont envoyées à la teinturerie où on les teint de couleurs délicates et harmonieuses. Ce n'est qu'au prix de longues et laborieuses recherches que la princesse Tenicheva est parvenue à résoudre le problème complexe de la teinture des étoffes avec des couleurs inaltérables. Elle fit des enquêtes dans des villages perdus où les traditions s'étaient conservées ; elle demanda aux vieillards les mystérieuses recettes employées jadis pour extraire du suc de certaines herbes des teintures végétales. Elle apprit ainsi que le jaune pâle s'obtenait avec la camomille et le genêt, le rouge cramoisi clair avec l'origan vulgaire (douchitsa), le rouge foncé avec la garance sauvage. Ces plantes sont pilées dans des mortiers de bois, puis mélangées avec de l'eau de façon à donner un brouet épais dans lequel macèrent les toiles. Les étoffes de Talachkino, teintes par ces procédés, l'emportent de beaucoup sur les produits de fabrication industrielle non seulement par la solidité, mais par la délicatesse de leurs tons : la gamme des colorations passe par une multitude de gradations de tons vifs et francs à des nuances amorties de pastel : vieux rose, vert olive, gris bleuté.

Les étoffes une fois teintes sont rendues aux paysannes qui les brodent en s'inspirant de leur propre goût. On leur donne des conseils, on leur dit ce qu'il ne faut pas faire ; mais on leur laisse une entière liberté dans le choix des ornements et l'assortiment des couleurs en se gardant bien de contrarier leur instinct décoratif, généralement très sûr.

Le champ d'application de ces broderies est très vaste : les paysannes en décorent les draps de lit, les manches de chemises (namychniki), les bordures d'essuie-mains (polotentsa) (Pl. 68).

Les étoffes brodées ne peuvent rivaliser au point de vue du bon marché avec les *toiles imprimées* (*naboïki*) où l'ornementa-

1. La princesse Tenicheva a édité elle-même quelques-uns de ces modèles dans un bel album de planches en couleur, intitulé *Broderies des paysannes de Smolensk*.

tion populaire se donne aussi libre carrière[1] (Pl. 68). L'impression sur toile est une industrie très ancienne qui conserve les traditions asiatiques et byzantines longtemps après la peinture d'icones, contaminée de bonne heure par les influences occidentales. Les sources des imprimeurs sur étoffes (pestriadilniki) sont très diverses : ils copient sans vergogne les bas-reliefs en bois sculpté et les carreaux de poëles, les miniatures et les gravures, les estampes populaires (loubotchnya kartiny) et même les moules à pains d'épices (prianitchnya formy). Malheureusement, à partir du commencement du XIX[e] siècle, les dessins russes perdent tout caractère original. A la suite de la guerre de 1812, des prisonniers français introduisent à Moscou et à Ivanov-Voznesensk les procédés appliqués par Oberkampf à la fabrique de Jouy. L'impression à la main (routchnaïa naboïka) sur des blocs en bois est remplacée par la fabrication à la machine. Les grandes manufactures de cotonnades et d'indiennes, créées sur le modèle des tissages alsaciens par des ingénieurs et des contremaîtres mulhousiens, ont porté un coup fatal à cette branche de l'art rustique dont les applications intéressent aussi l'ameublement.

2. *L'habitation et le mobilier.* — L'habitation paysanne est toujours en bois. Mais elle diffère beaucoup d'aspect suivant les régions. Rien ne ressemble moins à un village grand-russien qu'un village petit-russien. Le premier est tassé et malpropre; le second coquettement éparpillé au milieu de la verdure. L'*izba* du Moskal est en rondins brunâtres mal équarris et couverte de planches; la *khata* du Khokhol[2] est aussi en bois ou en pisé, mais blanchie à la chaux et coiffée d'un toit de chaume ou de feuilles de tôle peintes au verdet.

L'*izba* qui est strictement, dans le sens étymologique du mot, la pièce chauffée de la maison (Cf. franç.: *étuve*[3], all.: *Stube,* angl : *stove*) est précédée d'une pièce froide appelée

1. Soboliev, *Naboïka v Rossii* (L'impression sur toile en Russie). M., 1912.

2 Sobriquet que les Moscovites donnent aux Oukraïniens à cause de la mèche de cheveux (*khokhol* signifie houppe, toupet) qu'ils laissaient jadis pousser sur leur crâne rasé.

3. Le mot étuve s'étant spécialisé dans le sens de bains de vapeur, l'équivalent sémantique d'izba serait plutôt le mot *poële* qui au XVII[e] siècle correspondait à l'allemand *Stube*. L'enseigne strasbourgeoise *Zur Gærtnerstube* devient en français : *Au poële des jardiniers.*

sêni. Les encadrements de porte et de fenêtres sont souvent sculptés et polychrômés. Tout ce travail est fait non par des ouvriers spécialisés, mais par les paysans eux-mêmes qui sont à la fois charpentiers et sculpteurs sur bois, capables de décorer comme de construire leur habitation.

Le mobilier est rudimentaire. Le Russe, de quelque condition qu'il soit — serf ou boïar — n'a jamais éprouvé le besoin d'avoir un lit : il dort par terre, sur un coffre ou sur son poêle. Le signe distinctif des tableaux russes qui représentent des *intérieurs* (v komnatakh) est l'absence de meubles. Peut-être est-ce faute d'une tradition populaire que les efforts tentés, notamment à Talachkino, pour créer un mobilier de style russe ont si pitoyablement échoué.

C'est à Serge Malioutine que la princesse Tenicheva avait confié la direction de son atelier de sculpture sur bois, en lui laissant toute latitude pour réaliser les caprices de sa fantaisie créatrice[1]. Son « teremok » en bois bizarrement découpé qui se profile sur la pente d'une colline (Pl. 68), son théâtre-chalet dont les ornements s'inspirent des sculptures des barques de la Volga, ses modèles de meubles ou de balalaïkas manquent malheureusement de la logique la plus élémentaire. Peu importe à Malioutine la destination d'un objet, pourvu que sa forme soit pittoresque et soi-disant nationale; et il s'imagine naïvement que, plus une forme est schématique et rudimentaire, plus elle est nationale. Ce style pour bogatyrs ou pour bourlaki qui s'accorde fort mal avec la vie moderne au XXe siècle et que les Russes ont baptisé du sobriquet de *pêtouchiny stil* (découpage en crêtes de coq), a fait de véritables ravages dans un nombre incalculable de villas (datchas) de la banlieue de Moscou et de Pétersbourg.

Le terme collectif de *domachni obikhod* sert à désigner tous les objets usuels qui servent aux besoins du ménage et de l'exploitation rurale. C'est surtout dans ces très humbles ustensiles que se manifeste le goût instinctif du paysan russe pour l'ornement. Puisoirs en bois (kovchi), rouets (prialki), arcs d'attelage bandés au-dessus de l'encolure des chevaux (dougui), montants de traîneaux (dontsa), moules à pains d'épice (pria-

1. *Mir Iskousstva*, 1903, n. 4.

nitchnya doski) : aucun de ces objets qui ne soit sculpté (rêzny) ou peint de couleurs vives (raspisny) (Pl. 70).

Les trois quarts de ces objets usuels sont en bois. Cependant les koustari fabriquent dans certaines régions, notamment à Opochnia dans le gouvernement de Poltava, des poteries grossières.

Une industrie très localisée est celle des pigniers (grebenchtchiki) de Kholmogory et d'Arkhangelsk qui étaient réputés dès le XVIIe siècle pour leur habileté à sculpter les os de morse (morjovaïa kost)[1]. Cette industrie, encouragée par Pierre le Grand, qui pratiquait le métier de tourneur, se développa sous l'influence des ivoiriers de Dieppe. Les artisans d'Arkhangelsk apprirent d'eux à ajourer de minces plaques d'ivoire et à découper en faible relief des profils de tsars d'après des monnaies ou des médailles. Le Musée P. Chtchoukine de Moscou possède des spécimens très variés de cet art aujourd'hui tombé en décadence.

3. *Les jouets russes*[2]. — Une des industries de koustari les plus répandues — la plus importante au point de vue de la vente et de l'exportation — est celle des jouets (igrouchki). Son principal centre est un gros bourg du gouvernement de Moscou, poussé à l'ombre de la célèbre lavra de Saint-Serge : Serguievski posad.

Cette industrie déjà ancienne remonte au règne de Catherine II. Un recueil publié en 1787 sous le titre de *Description historique et topographique des villes du gouvernement de Moscou* (Istoritcheskoe i topografitcheskoe opisanié gorodov Moskovskoï goubernii), nous apprend qu'à cette date « beaucoup d'habitants de la slobode de Saint-Serge fabriquaient et vendaient des objets en bois : coffrets, coupes et jouets d'enfants ». Ces menus objets étaient vendus primitivement aux pèlerins (bogomoltsy) qui venaient faire leurs dévotions à la lavra. Les débouchés ne pouvaient être que très restreints. Car au XVIIIe siècle, la société russe était complètement inféodée au goût français. Les précepteurs et les gouvernantes étaient Français ; les livres

1. A. Ouspenski, *Rêzba po kosti* (Sculpture sur os). Zolotoe Rouno, 1908.

2. Bartram, *Igrouchka, eïa istoria i znatchénié* (Le jouet, son histoire et sa signification). Moscou, 1912. — Benois, *Rousskia narodnya igrouchki* (Les jouets populaires russes). — Giovanni Grandi, *Giocattoli russi*. Dedalo, 1921.

pour enfants étaient traduits du français et naturellement leurs jouets étaient également français. Plus tard, au commencement du XIXe siècle, ce fut le jouet allemand qui envahit la Russie. Les marchands russes prirent l'habitude d'aller une ou deux fois par an à Nuremberg pour acheter des soldats de plomb (oloviannyé soldatiky), comme ils allaient à Leipzig pour s'approvisionner de fourrures de Sibérie.

Ce n'est guère que vers 1890 — lors de la première exposition de jouets à Saint-Pétersbourg — qu'on s'avisa de lutter contre les importations allemandes et d'encourager la fabrication des jouets de koustari. Alexandre Benois fut un des principaux instigateurs de ce mouvement. Les *igrouchetchniki,* simples paysans dont l'agriculture constituait le principal moyen d'existence et pour lesquels l'industrie du jouet n'était qu'une occupation accessoire, se laissaient indignement exploiter par des intermédiaires sans scrupules (*skouptchiki*). Il s'agissait à la fois d'améliorer la fabrication et d'organiser la vente. Le Zemstvo de Moscou créa en 1891 à Serguievski Posad un atelier modèle (outchebnaïa igrouchetchnaïa masterskaïa) pour procurer à bon compte des matériaux, répandre de nouveaux modèles, perfectionner la technique : on apprit aux koustari qui ne connaissaient que la hache et le couteau à se servir de la scie, à polir le bois, à pyrograver. Pour les délivrer de l'exploitation des mercantis, on les organisa en sociétés coopératives, en artels. En même temps le *Koustarny Mouzeï* de Moscou centralisait la vente et se préoccupait de trouver à cette production accrue des débouchés rémunérateurs, tant en Russie qu'à l'étranger. Les résultats de cette organisation ne se firent pas attendre : la vente des jouets du gouvernement de Moscou atteignait à la veille de la guerre un million de roubles.

Les jouets russes sont exécutés en matériaux très divers. Dans la Russie des forêts, les poupées sont confectionnées avec de la mousse, des pommes de pin et des écorces de bouleau ; dans la Russie des céréales avec de la paille. Ailleurs on fait des poupées moulées en terre qui sont cuites au four, recouvertes d'un enduit blanc et enfin coloriées de couleurs vives : leurs jupes évasées, à volants superposés, rappellent étonnamment les terres cuites archaïques crétoises. Beaucoup de ces jouets en terre

cuite qui représentent des cavaliers, des animaux sont taillés en sifflets : d'où le nom de *svistouny* sous lequel on les désigne.

La plupart des jouets sont naturellement en bois. Ils se divisent en deux catégories : les jouets tournés et les jouets sculptés. A la première série appartiennent les jonchets (birioulki), les pions de jeux de dames ou d'échecs (chachki) fabriqués dans le district de Zvenigorod, et surtout les œufs de Pâques (totchenya iaïtsa), soigneusement polis et coloriés, qui s'emboîtent les uns dans les autres comme des chapeaux de clowns.

Les jouets sculptés sont les plus intéressants. On a dit avec raison que l'histoire du jouet russe — autant qu'on peut la reconstituer (car les vieux jouets sont généralement jetés au rebut) — était en petit l'histoire de la société russe (Pl. 71).

La Guerre Patriotique de 1812 avait mis à la mode les sujets militaires : elle fit lever une prodigieuse armée de soldats de bois, à pied ou à cheval : sentinelles montant la garde ou présentant armes devant leur guérite zébrée, hussards retroussant victorieusement leurs moustaches, Cosaques fonçant la lance en avant ou caracolant sur un cheval qui a obligatoirement une longue crinière, une queue pendant jusqu'à terre et une robe gris pommelé (sêri v iablokakh).

Après ce débordement de chauvinisme naïf, que les Russes appellent *kvasnoï patriotiszm,* déferle la vague de sentimentalité et de religiosité romantique : c'est l'époque où les chambres d'enfants se peuplent de petits maîtres en frac faisant la cour à des demoiselles en crinoline (frant i barinia), de moinillons et de pèlerins processionnant dans des réductions de la Lavra Saint-Serge avec clochers en miniature et cellules lilliputiennes.

Où les koustari ont-ils pris les modèles de ces naïves figurines qu'ils n'étaient guère capables d'inventer eux-mêmes? La source où ils ont puisé n'est pas difficile à trouver : ce sont les *loubotchnya kartinki,* colportées dans les moindres villages, qui ont alimenté leur industrie. Nous connaissions déjà tous ces personnages pour les avoir rencontrés dans l'imagerie populaire. Ce Cosaque avantageux, ce pieux pèlerin, ce Gargantua (obièdalo) qui — à l'époque de la guerre de Crimée — avale gaillardement un Français, tout ce petit monde sort de l'officine d'Akhmetiev. Seu-



POLÈNOVA. — Synko-Filipko.
(Illustration d'un conte populaire.)



BILIBINE. — Le Coq d'or.
(Illustration d'un conte de Pouchkine.)

lement les sculpteurs sur bois ont encore renchéri sur la grossièreté de leurs modèles, trop compliqués pour leur couteau.

*
* *

L'intérêt de cet art paysan des koustari n'est pas niable et la Russie doit savoir gré aux Zemstva et à la princesse Tenicheva d'avoir insufflé une nouvelle vie à un art qui se mourait. Cette tradition est doublement précieuse : d'abord parce qu'elle contribue à affranchir et à revivifier l'art national qui a fait les plus larges emprunts à l'imagerie des loubki et à l'ornement des naboïki, ensuite et surtout peut-être parce que c'est grâce à ce lien que la Russie communie avec les autres pays slaves, séparés d'elle par la religion et l'évolution historique. Entre l'art *officiel* de Prague ou de Cracovie et celui de Moscou et de Pétersbourg, il n'y a presque aucun point commun : mais l'art *populaire* des koustari rejoint l'art rustique polonais et tchécoslovaque comme trois sources jaillies d'une même nappe souterraine.

On peut se demander seulement si cette Renaissance n'est pas factice et précaire. On ne remonte pas le courant de la civilisation. Or l'industrie paysanne ne peut guère se maintenir que dans les pays économiquement arriérés. Les progrès du machinisme, si consternants qu'ils soient au point de vue de l'esthétique ruskinienne, sont inéluctables et dans la concurrence mondiale, l'objet fait à la main par un artisan ne peut lutter contre l'objet fabriqué à la machine par des ouvriers spécialisés. Ceux qui s'efforcent de sauver l'art rustique tournent dans un cercle vicieux : s'ils le laissent tel quel, ils lui enlèvent toute chance de vivre ; mais en l'industrialisant, ils lui enlèvent sa raison d'être. L'art paysan ne peut pas produire à bon marché sans le machinisme, et dès qu'il a recours à un machinisme même rudimentaire, il est perdu. Le danger qui menace son avenir, c'est que les moujiks ne se transforment en ouvriers fabriquant à la grosse des articles de bazar et que leur métier fruste, mais savoureux, ne dégénère en industrie banale.

CHAPITRE VI

L'ART RUSSE A LA VEILLE DE LA RÉVOLUTION

Deux défauts inhérents au tempérament russe se sont manifestés avec une particulière évidence dans les années qui ont précédé immédiatement la Révolution : l'imitation de l'art étranger et en même temps le désir effréné de surenchérir sur ses extravagances les plus folles.

1. *L'influence de l'art français.* — Il est en effet très remarquable que l'art français qui avait perdu du terrain en Russie à partir de la Révolution française et surtout de la crise de nationalisme qui suivit la Guerre Patriotique de 1812 a, depuis 1900, reconquis et au delà toutes ses positions[1].

Jusqu'à une date assez récente, la peinture française moderne n'était représentée que très parcimonieusement : à Pétersbourg dans la collection Kouchelev-Bezborodko, léguée en 1862 à l'Académie des Beaux-Arts, à Moscou dans la galerie Tretiakov.

La *Galerie Kouchelev-Bezborodko*[2] comprenait, à côté d'un grand nombre de maîtres hollandais, un petit groupe de tableaux français de l'École romantique, et plus spécialement de l'École de Barbizon : deux Delacroix à sujets marocains : la *Chasse au lion* et l'*Arabe sellant son cheval* (1855), les *Ramasseuses de bois mort* de Millet, le *Marché en Normandie* de Th. Rousseau, des Dupré, un Daubigny, quatre Troyon et une *Bergerie* de Jacques. Cette revue de la peinture française s'arrêtait environ vers 1860 à Couture, à Meissonier et à Gérôme. Elle n'a pas ouvert les yeux des artistes russes.

1. Levenson, *Rapport sur la peinture française moderne dans les collections russes*. 1921.

2. Baron N. Wrangel, *Frantsouzskia kartiny v Kouchelevskoï galereiê* (Les tableaux français dans la galerie Kouchelev). *Apollon*, 1911.

Il a fallu que Levitane vint à Paris lors de l'Exposition de 1889 pour découvrir les paysagistes de Barbizon.

Le fonds français de la *Galerie Tretiakov* de Moscou était encore plus pauvre : quelques paysages de 1830, un nu de Corot, une idylle rustique de Bastien Lepage. Ce n'est qu'en 1904 que le legs Michel Morozov y fit entrer l'esquisse du *Cabaret de Reichshoffen* par Manet (le seul Manet qui se trouve en Russie) et le délicieux portrait en pied de l'actrice *Jeanne Samary* par Renoir.

Brusquement, dans les toutes dernières années du XIX[e] siècle, le goût russe qui s'était détourné de l'art français et qui en avait méconnu l'importance fondamentale, s'oriente derechef vers Paris. Le *Mir Iskousstva* répand dans tous les milieux artistiques cette vérité incontestable — confessée et proclamée même par la critique d'art allemande[1] — que la seule École de peinture moderne qui compte en Europe est l'École française. Le prestige usurpé de Munich et de Düsseldorf s'écroule. Les principaux artisans de ce revirement sont deux grands industriels moscovites : Serge Ivanovitch Chtchoukine et Ivan Abramovitch Morozov qui, reprenant la tradition des aristocratiques Mécènes du temps de Catherine II, créent de toutes pièces d'amples collections de peinture française qui servent d'école à la jeunesse.

La *collection Chtchoukine,* commencée vers 1897, est la première en date[2]. Tous les maîtres de l'École impressionniste y sont représentés par des chefs-d'œuvre : Monet par le *Déjeuner sur l'herbe* de 1866, un ou plusieurs exemplaires des cycles fameux des *Meules*, des *Cathédrales*, des *Nymphéas*, Renoir par un très beau nu, Degas par d'admirables pastels : *Les danseuses en bleu*, *La toilette*, Cézanne enfin par des natures mortes, des paysages provençaux, un autoportrait et des tableaux à figures d'une importance exceptionnelle, tels que *Le Mardi gras*. Mais ce collectionneur d'avant-garde ne s'en tient pas aux œuvres classées. Une étonnante série de

1. Notamment par Hugo von Tschudi, le créateur de la section française de la National-Galerie de Berlin.

2. Tugendhold, *Frantsouzskoe sobranie S. I. Chtchoukina* (La collection de peinture française de S. I. Chtchoukine). *Apollon*, 1914.

Gauguin et de Van Gogh conduit à des salles où triomphent Henri-Matisse, Pablo Picasso, André Derain.

La *collection Morozov,* formée à partir de 1903[1], ne fait pas double emploi avec la collection Chtchoukine, bien qu'elle possède parmi ses 250 tableaux français 5 Monet (*Le Boulevard des Capucines*), 17 Cézanne (*Portrait de l'artiste à la casquette*), 11 Gauguin et 5 Van Gogh (*La ronde des prisonniers, Le café de nuit, Paysage d'Auvers après la pluie*). Elle s'en distingue par de grands ensembles décoratifs commandés à Maurice Denis qui, rivalisant avec les fresques de Raphaël à la Farnèsine, a déroulé sur les murs du Salon de musique l'histoire de *Psyché :* ces peintures s'allient très bien avec quatre statues monumentales en bronze de Maillol qui se dressent aux angles de la pièce.

Pétersbourg ne possède rien de comparable à ces deux grandes collections moscovites, qui d'ailleurs n'ont pas d'équivalent en Europe. Mais à défaut d'un Musée permanent, l'Exposition centennale de l'art français (1812-1912), organisée deux ans avant la guerre par l'*Institut français de Saint-Pétersbourg* et la revue *Apollon,* permit aux Pétersbourgeois de se faire une idée très complète de notre art moderne.

A cette propagande qui s'exerçait en Russie, il faut ajouter celle qui s'exerçait à Paris auprès des artistes russes attirés et retenus par ce lumineux foyer. Nombreux sont ceux qui s'y fixaient pendant de longues années[2]. Quelques-uns se firent même naturaliser Français.

2. *Le goût des surenchères artistiques.* — On ne saurait s'étonner, dans ces conditions, que l'art russe contemporain ait subi très fortement l'influence de l'art français. Mais de quel art? Du plus moderne et du plus hardi. De Rodin, de Maillol et de Bourdelle en sculpture, des Cézannistes, des cubistes et des futuristes en peinture.

L'art académique d'un Puech ou d'un Bonnat n'exerce aucune aimantation sur les Russes qui se portent d'instinct vers

1. S. Makovski, *Frantsouzskié khoudojniki iz sobrania Morozova* (Les artistes français de la collection Morozov). *Apollon*, 1912.

2. Les peintres Bakst, Tarkhov, Altmann, Larionov, les sculpteurs Bernstamm, Aronson, Soudbinine, Iouriévitch, Archipenko, etc.

les extrêmes et mettent leur point d'honneur à « être du dernier bateau ». Ils ne craignent rien tant que de ne point passer pour avancés (peredovyê) et l'injure suprême consiste pour eux à être qualifiés d'*otstalyé* (retardataires); il leur faut à tout prix aller toujours « plus oultre » et dépasser dans cette course vertigineuse vers l'extrême gauche (operedit v lêviznê) Allemands et Français.

C'est ce qui explique le succès du cubisme sculptural et pictural parmi ces jeunes exaltés. Poussant jusqu'au bout la réaction contre la peinture à thèse des Ambulants, pleins de mépris pour ces « conteurs d'histoires », ils décrétèrent que l'art sans sujet (bezpredmetny) était seul digne du nom de peinture, le reste n'étant tout au plus que de l'enluminure.

Le *Mir Iskousstva* ne pouvait, sans renier ses principes, approuver ces folies : il se trouva donc dépassé. Sa revue avait déjà cessé de paraître en 1904 et avait été remplacée par des publications plus avancées : *La Toison d'or* (Zolotoe Rouno), l'*Apollon*. Son Salon fut déserté par les fauves qui fondèrent, à l'instar de leurs confrères français, un *Salon des Indépendants* (Nezavisimykh) d'où bien entendu tout jury était écarté. Pour « épater le bourgeois » par des farces d'un goût douteux, ces rapins en délire exhibèrent leurs élucubrations à l'enseigne du *Valet de carreau* (Boubnovy Valet) et de la *Queue d'âne* (Osliny Khvost)[1].

A la veille de la guerre et de la révolution, le *Mir Iskousstva* a visiblement perdu toute autorité sur la jeunesse artistique. C'est le sort de toutes les Sécessions comme de toutes les Académies et on peut même s'étonner qu'un groupement aussi lâche, qui n'a jamais eu ni un programme ni une doctrine, ait conservé aussi longtemps sa puissance d'attraction et de rayonnement. Mais l'art russe qui manque de traditions a cependant besoin, beaucoup plus que l'art français, d'une stricte discipline sans laquelle il se décomposerait dans l'anarchie. A défaut du *Mir Iskousstva*, où trouvera-t-il une direction et un frein ?

En somme, malgré l'effort méritoire des artistes pour natio-

1. Cette facétie n'avait même pas le mérite d'être originale, puisqu'elle était renouvelée du fameux Ali Boron qui avait exposé à Paris aux Indépendants.

naliser la peinture, des Mécènes pour galvaniser les industries populaires, l'art, fidèle miroir des civilisations, reflète tragiquement la fragilité d'un édifice social qui devait s'écrouler d'un coup comme un château de cartes dès qu'on lui aurait enlevé son unique armature : le tsarisme. L'abîme qui sépare les classes dirigeantes des masses rurales reste après deux siècles aussi profond, aussi infranchissable qu'au premier jour. Les généreuses tentatives de l'aristocratie de la fortune et de l'intelligence pour « aller au peuple » se révèlent à l'expérience comme des velléités inefficaces. La faillite de la civilisation pétersbourgeoise entraîne celle de l'art pétersbourgeois ou plus exactement des arts plastiques; car la musique, plus favorisée, a réalisé, dans une certaine mesure, en s'incorporant la riche substance des chants populaires, cette fusion avec le peuple qui a été refusée à la peinture et Mousorgski a réussi là où Vasnetsov a échoué.

Comme tous les éléments de civilisation empruntés par Pierre le Grand à l'Occident, l'art russe moderne est posé à fleur de sol : il manque de fondements. On peut lui appliquer le mot d'une si amère clairvoyance de Dmitri Merejkovski, l'un des plus grands écrivains russes contemporains, condamné par le bolchevisme à la vie nomade de l'exilé : « *Nous croyions que la Russie était une maison, et c'était une tente* [1]. »

1. *Tolstoï et le bolchevisme.*

CONCLUSION

L'ART DANS LA RUSSIE DES SOVIETS

Dès le début de la grande guerre, par un oukaze en date du 1er septembre 1914, le tsar Nicolas II décrétait que la capitale que Pierre le Grand avait baptisée à l'allemande *Pétersbourg* s'appellerait dorénavant *Petrograd*. Rien de plus naturel que ce désir de russification (jelanié porousêt); cette protestation du nationalisme russe contre la menace germanique était parfaitement légitime du point de vue sentimental. Mais c'est un contre-sens historique. Situé en pays finnois, à quelques verstes de la frontière finlandaise, aux confins de l'Estonie et de la Lettonie, Pétersbourg n'est pas une ville slave : c'est un avant-poste de l'Europe occidentale dans une colonie russe de la Baltique. Un changement d'étiquette ne change rien à la réalité et de même que le pastiche de Vasili Blajennoï qu'on a élevé sur l'emplacement de l'assassinat d'Alexandre II ne suffit pas pour donner à la ville de Pierre une silhouette moscovite, la simple mutation de *burg* en *grad* n'aura pas l'effet magique de la slaviser. Qu'à défaut de Petersbourg, qui sent un peu trop le germanisme, on l'appelle Pierreville ou Peterborough, passe encore. En tout cas l'appellation de Petrograd est un trompe-l'œil et les Russes sentent si bien eux-mêmes l'impropriété du nouveau nom de baptême que l'ancien reparaît déjà non seulement dans le langage courant, mais jusque dans les documents officiels.

Moins de trois ans après cet oukaze la Révolution éclatait; le 2/15 mars 1917 le tsar signait son abdication; dès la fin d'octobre[1], les extrémistes s'emparaient du pouvoir. En février 1918,

1. La Révolution dite d'octobre (Oktiabrski perevorot) a éclaté en réalité au debut de novembre d'après le calendrier occidental qui avait une avance de 13 jours sur le calendrier russe (ancien style).

le gouvernement bolcheviste transportait la capitale à Moscou. La ville de Pierre le Grand perdait, après un règne de deux siècles, son titre de capitale de la Russie.

Ce n'était pas encore tout. Dépouillée de son nom, de son rang, la malheureuse ville allait perdre son industrie, son commerce, ses habitants. Par suite de l'exode des administrations, de la famine, du choléra, des exécutions en masse, la population tombait de 3 millions d'habitants à 300.000. Après la déchéance, c'était la mort.

Suivant les récits des témoins oculaires, si Petrograd n'est pas encore une *ville morte,* elle offre le spectacle encore plus tragique d'une *ville qui se meurt.* Les immeubles et les palais, non entretenus depuis plusieurs années, sont dans un état de délabrement lamentable. Les maisons de bois, encore nombreuses dans le quartier de Vasili Ostrov et dans les faubourgs, ont été presque toutes démolies pour faire du feu. Quant aux maisons en briques, recouvertes d'un stucage badigeonné, elles nécessitaient, à cause de la rigueur du climat, des ravalements ou, pour employer l'expression russe, des « remontes » périodiques. Faute de ces réparations indispensables, les stucs décolorés s'émiettent, laissant reparaître par places les carcasses de briques. A la vue de ces façades de palais qui s'effritent, un voyageur anglais se demande si toutes ces majestueuses colonnades de style Empire ne vont pas tomber en ruines comme les temples de Pæstum[1].

Cette grande ville assassinée ressuscitera-t-elle jamais dans son ancienne splendeur? Reprendra-t-elle sa place de capitale politique et administrative d'un vaste Empire. Il serait bien présomptueux de le prédire. Il se peut que pour des raisons de commodité, le gouvernement revienne un jour à Petrograd qui est surabondamment doté de bâtiments officiels à usage de bureaux et de ministères; mais il ne faut pas se dissimuler que cette question de locaux est à peu près la seule chance de cette ville excentrique et antipathique. Moscou a l'avantage d'occuper une situation centrale et d'être la cité la plus populaire de la Russie. Depuis le milieu du siècle dernier le peuple russe, dans

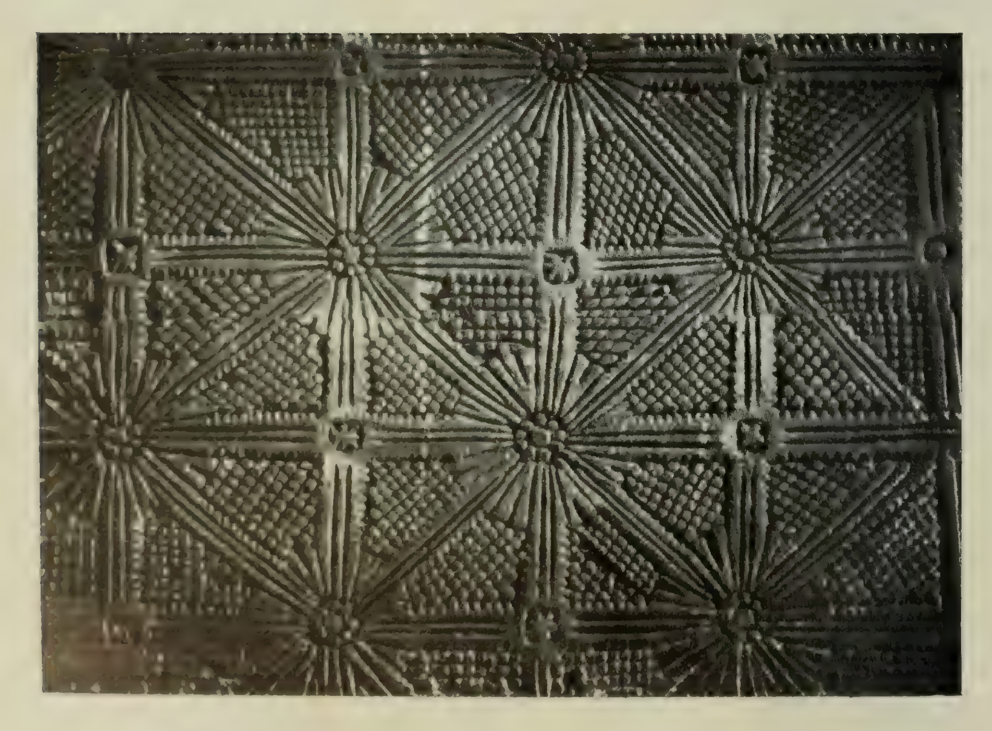
1. Wells, *Russia in the shadows.* 1920.



BILIBINE. — Finist Iasen Sokol.
(Illustration d'un conte populaire.)



Bordure d'essuie-main a dessin d'aigles.



Bloc de bois gravé pour l'impression sur toile (naboïka).

son ensemble, n'a cessé de manifester sa préférence pour la vieille capitale qui, après avoir goûté pour la seconde fois des privilèges d'une métropole, ne se laissera pas déposséder sans résistance. Pour toutes ces raisons, il est à craindre que le transfert du gouvernement soviétique de l'Institut Smolny au Kreml ne marque le terme définitif de ce qu'on appelle dans l'histoire de Russie la *période pétersbourgeoise*.

1. *Les destructions d'œuvres d'art.* — Il est sans exemple qu'une Révolution n'entraîne pas des destructions de monuments et d'œuvres d'art. Les bruits les plus inquiétants circulaient sur le vandalisme bolcheviste. L'Ermitage aurait été saccagé : un moujik de l'armée rouge aurait tailladé une toile de Rembrandt pour rapiécer une paire de bottes; un autre se serait servi d'un Rubens pour emballer des colis postaux; les admirables collections de porcelaines de Saxe auraient été réduites en poudre dentifrice. Le Kreml de Moscou, bombardé sans pitié, ne serait plus qu'un amas de ruines. L'ignorance où nous étions de ce qui se passait en Russie donnait quelque créance à ces rumeurs alarmantes. Mais les dépositions des réfugiés[1], qui concordent avec les rapports officiels publiés par le *Narkompros* (Commissariat de l'Instruction Publique), permettent de rassurer les amis trop crédules du Kreml et de l'Ermitage.

En réalité il ne semble pas qu'on ait à déplorer des destructions très graves, du moins dans les grandes villes où pouvait s'exercer efficacement la protection des pouvoirs publics. Il est vrai qu'à Petrograd le Palais d'Hiver a été bombardé et pillé, que ses grilles monumentales ont été arrachées; mais c'est surtout la faute de Kerenski qui s'y était réfugié au moment des journées révolutionnaires d'octobre 1917, le désignant ainsi aux fureurs de la foule. Au surplus ce palais, reconstruit et remeublé après l'incendie de 1838 dans le pire goût Louis-Philippe, ne gardait plus qu'une faible valeur artistique. Ce qui était

1. Les plus importants de ces témoignages sont ceux de MM. Polovtsov, ancien conservateur du Musée Stieglitz, qui a publié en français un livre intitulé *Les trésors d'art en Russie sous le régime bolcheviste* (Paris, 1919) et Loukomski, dont les déclarations sur l'art en Russie révolutionnaire ont été recueillies par le *Bulletin de la Vie artistique en 1920*.

à craindre, c'est que le Musée de l'Ermitage, attenant au palais dont il n'est qu'une annexe, ne fût lui aussi saccagé. Mais les collections avaient été évacuées à Moscou au moment de l'avance allemande et le bâtiment n'a souffert aucun dommage.

Les palais impériaux des environs de Petrograd : Peterhof, Tsarskoe Selo, Pavlovsk, Gatchina ont pu être préservés grâce au dévouement de quelques anciens fonctionnaires qui s'opposèrent courageusement aux déprédations de la foule ou aux exigences des soviets locaux. A Tsarskoe Selo, que les bolchevistes avaient baptisé Dêtskoe Selo (Village des Enfants), il avait été un moment question de transformer le *Palais Alexandre,* résidence habituelle du tsar Nicolas II, en établissement d'éducation populaire. Cette proposition fut écartée et on décida de convertir tous les anciens palais impériaux en musées. En somme, on n'a guère à déplorer dans ces différentes résidences où abondaient les œuvres d'art de très grand prix que le saccage de pavillons de jardin (Palais chinois à Oranienbaum, Temple de l'Amitié et Mausolée de Paul Ier à Pavlovsk, Temple de Vénus à Gatchina) qu'il était impossible de surveiller.

La Révolution, non contente de déposer, d'exiler et d'assassiner le tsar vivant, aurait pu s'en prendre aux tsars défunts et renverser leurs statues. On sait trop bien que la Révolution française n'a laissé subsister aucune des effigies en bronze de Louis XIV et de Louis XV qui décoraient nos Places Royales[1]. La Révolution russe allait-elle respecter davantage la statue de Pierre le Grand par Falconet ou celle d'Alexandre III par le prince Troubetskoï? Il faut dire à la louange du gouvernement bolcheviste qu'il sut distinguer entre les statues impériales dénuées d'intérêt artistique et celles qui avaient une valeur d'art. Au lieu de les envoyer en bloc à la fonte comme symboles de l'autocratisme, il ne déboulonna que les premières et laissa les autres sur leurs piédestaux. Si ce principe avait prévalu en 1789,

1. Le fanatisme destructeur de la Révolution française fut poussé à l'extrême. Non seulement les statues royales furent « converties en canons », mais la loi du 14 août 1792 décréta la disparition sur les monuments publics et dans les habitations privées de tous les « signes de royauté et de féodalité ». Les particuliers furent invités sous les peines les plus sévères à arracher les reliures de leurs livres armoriés, à faire enlever les fleurs de lys de leurs plaques de cheminées. Le bolchevisme russe, plus tolérant à cet égard que la Terreur française, a respecté les aigles bicéphales des Romanov.

nous n'aurions pas à déplorer la perte de chefs-d'œuvre de Girardon et de Desjardins, de Lemoyne et de Bouchardon.

Les œuvres d'art les plus visées par le vandalisme révolutionnaire sont naturellement les objets en or ou en métal précieux. Or l'Ermitage et les palais impériaux recélaient d'incomparables trésors d'orfèvrerie grecque ou gréco-scythe et d'argenterie française du XVIIIe siècle. Les merveilles de la Salle de Kertch, les chefs-d'œuvre des Ballin, des Germain, des Auguste et des Biennais, doublement précieux à cause de leur disparition en France, semblaient condamnés à l'avance. Ces craintes ne se sont pas jusqu'à présent réalisées et il est permis d'espérer que tous ces trésors d'orfèvrerie survivront à la catastrophe qui s'est abattue sur la Russie.

A Moscou le bombardement du Kreml (*obstrêl Kremlia*) qui avait provoqué la démission indignée du Commissaire des Beaux-Arts Lounatcharski, n'a pas causé les dégâts irréparables qu'on avait d'abord redoutés : les obus sacrilèges ont seulement ouvert une brèche dans la coupole centrale d'Ouspenski Sobor et découronné quelques tours de l'enceinte. Par contre certaines villes de province ont beaucoup souffert. Iaroslavl, le Nuremberg de la Russie, a été dévasté en 1918 par des bombes incendiaires. Les églises de Saint-Nicolas Mokri, des Saints-Pierre-et-Paul ont perdu leur magnifique décoration en céramique. Heureusement les trois églises principales : celle du Prophète Elie, Saint-Jean Chrysostome de Korovniki et Saint-Jean-Baptiste de Toltchkovo ont échappé au désastre. Il faut également déplorer l'incendie ou le pillage d'un très grand nombre de châteaux (ousadby) dont les archives et les œuvres d'art n'avaient jamais été inventoriées. Ce sont là des pertes qu'on ne saurait évaluer.

Les destructions ne sont pas la seule cause d'appauvrissement du patrimoine artistique d'un pays en état de révolution; il faut tenir compte de l'exode des œuvres d'art vendues à l'étranger. Le bruit courait que les trois quarts des collections particulières de Petrograd et de Moscou avaient pris le chemin de Stockholm, de Berlin et même de l'Amérique. Là encore on a beaucoup exagéré. Les grandes collections, transformées en Musées de quartier, ont été nationalisées. Quant aux petites, il est certain

qu'elles se sont appauvries d'un certain nombre d'objets d'art que leurs propriétaires faméliques étaient obligés de vendre pour un morceau de pain; mais les œuvres encombrantes : statues, tableaux, pouvaient difficilement passer la frontière. L'exportation était limitée à des bibelots de faible volume, faciles à transporter et à dissimuler : miniatures, tabatières, bijoux, etc... Il semble donc que la Russie bolcheviste se soit mieux défendue que la France révolutionnaire à la fois contre la destruction et contre l'évasion plus ou moins clandestine des œuvres d'art.

*
* *

2. *L'organisation des Musées.* — Ce patrimoine artistique, le gouvernement bolcheviste s'est efforcé non seulement de le sauvegarder dans la mesure du possible, mais encore de le mieux administrer. L'une des parties les moins discutables de l'œuvre des soviets est assurément la réorganisation des Musées[1].

Il est vrai que les Révolutions, en déplaçant et en nationalisant un nombre considérable d'objets d'art, sont très propices au remaniement et à l'enrichissement des Musées : c'est ainsi que la Révolution française nous a valu le *Museum national du Louvre,* préparé, mais non réalisé par l'Ancien Régime, et le merveilleux *Musée des Monuments français* de Lenoir, si malencontreusement dispersé par le gouvernement de la Restauration. Il est juste d'observer également que les principaux metteurs en œuvre de cette réorganisation sont presque tous d'anciens fonctionnaires tsaristes. Mais ces réserves nécessaires ne doivent pas nous empêcher de rendre justice à l'effort d'organisation du gouvernement des Soviets et spécialement de Lounatcharski, qui est resté, depuis la Révolution d'octobre 1917, à la tête du commissariat de l'Instruction publique. C'est à lui que revient le mérite d'avoir su conserver l'état-major irrem-

1. Cf. à ce sujet les articles de Grabar, directeur de la Galerie Tretiakov, dans le *Novy Pout* de Riga et le *Pout* d'Helsingfors et un article d'Ettinger paru en allemand dans *Der Cicerone* et traduit en anglais dans le *Burlington Magazine* (septembre 1921), sous le titre de *Works of art in Russia.*



Encadrement de fenêtre.



MALIOUTINE. — Le Teremok de Talachkino
près de Smolensk.



Salières et Puisoirs.



Boites et Coffrets.

plaçable des conservateurs de Musées impériaux, auquel il a adjoint quelques forces jeunes, heureusement choisies, et surtout d'avoir mis sur pied une Commission centrale des Musées appelée par abréviation *Glavmouzéi* qui siège à Moscou, sous la présidence effective de M[me] Trotski assistée de quelques historiens d'art et muséographes éminents tels que Grabar et Mouratov.

Grâce à l'impulsion donnée par le *Glavmouzéi* à tous ses services, les vieux Musées pétersbourgeois et moscovites, l'Ermitage et le Musée Alexandre III, rebaptisé Musée russe, le Musée Roumiantsov et la Galerie Tretiakov se sont considérablement enrichis. Des Musées nouveaux ont surgi dans tous les quartiers grâce à la nationalisation des collections privées. Le gouvernement bolcheviste a conçu en outre le dessein de créer tout un réseau de Musées provinciaux afin de décentraliser la vie artistique trop concentrée dans les deux capitales. Un citoyen de Kazan ou de Tambov a droit, dans la nouvelle Russie, aux mêmes jouissances artistiques que les habitants de Petrograd et de Moscou. De là un projet de partage des trésors artistiques de l'Ermitage que les conservateurs ont eu beaucoup de peine à écarter. Il se peut que Petrograd possède trop de Rembrandt et Tambov pas assez. Mais il serait déplorable que, par un scrupule assez niais de justice distributive, les collections de Catherine II fussent éparpillées dans tous les coins de la Russie.

Jusqu'à présent, ce péril a pu être conjuré. Les collections de l'Ermitage, évacuées le 16 septembre 1917 par ordre du gouvernement provisoire, sont revenues intactes le 28 novembre 1920. On a profité de ce transfert pour remanier complètement le Musée qui sera complété par des séries de peinture étrangère moderne depuis Delacroix jusqu'à Matisse. Il est question de transporter du Palais Michel au Palais d'Hiver, c'est-à-dire dans le voisinage immédiat de l'Ermitage, l'ancien Musée Alexandre III qui s'est enrichi de l'admirable cycle des *Smolianki* de Levitski, autrefois conservé à Peterhof, et des esquisses d'Ivanov provenant de la collection Botkine. Les deux Musées réunis formeraient un ensemble merveilleux d'art étranger et d'art national, analogue au Musée du Louvre.

Aux anciens Musées impériaux il faut ajouter les collections

particulières nationalisées qui ont constitué les Musées Stroganov, Iousoupov, Chouvalov, Cheremetev. Le Musée du Vieux Pétersbourg a été installé dans une aile du Palais Anitchkov.

A Moscou[1], les deux grands musées prérévolutionnaires ont fait preuve d'une grande activité : la Galerie Tretiakov a organisé des expositions des paysagistes français de l'École de Barbizon, de l'œuvre de Wroubel et de Somov; le Musée Roumiantsov a exposé les gravures de Massioutine.

Moscou s'est enrichi en outre, comme Pétersbourg, de plusieurs Musées nouveaux provenant de collections particulières nationalisées. La collection Ostrooukhov est devenue un *Musée de la peinture d'icones.* Les collections Chtchoukine et Morozov, où la peinture française contemporaine est représentée mieux que dans aucun Musée français, ont pris respectivement le nom de *Ier et IIe Musée de peinture occidentale moderne.* Dans l'hôtel Chtchoukine, très heureusement remanié, des salles spéciales sont dédiées à Monet, Gauguin, Matisse, Picasso et Derain. Ajoutons que la collection Alexis Morozov a été transformée en Musée de porcelaines russes, qu'on projette d'installer un Musée d'art asiatique, un Musée du mobilier, un Musée Tolstoï.

Enfin les châteaux des environs de Moscou, anciennes résidences des Cheremetev, des Iousoupov, des Galitzine, ont également échappé par la nationalisation à la destruction. Les inventaires des châteaux de Kouskovo, d'Ostankino, d'Ostafievo et d'Arkhangelskoe ont permis de mieux connaître de très beaux ensembles de décoration et de mobilier, sans toutefois révéler aucune œuvre d'art de premier ordre.

Dans les Musées de province, très négligés sous l'Ancien Régime, les progrès réalisés sous le gouvernement des Soviets ont été considérables.

Il est donc incontestable que les Musées et la muséographie (mouzeevêdênié) ont bénéficié de la Révolution. Peut-on prétendre la même chose de l'art?

1. Ettinger, *Museen, Sammlungen und Denkmalpflege in Sowiet-Russland.* (Der Cicerone, 1921.)

*
* *

3. *La création d'un art nouveau.* — Naïvement convaincus qu'il est aussi facile de construire que de détruire, les bolcheviks croyaient pouvoir édifier sur les ruines de l'art bourgeois un *art prolétarien,* aussi différent de l'art ancien que le paradis communiste peut l'être de l'enfer tsariste. Dans ce domaine l'échec a été complet. La pénurie des matériaux de construction, l'exode de presque tous les artistes russes, obligés de fuir un pays où ils ne trouvaient plus de commandes, ont amené une paralysie à peu près complète de la production artistique.

Par suite de la Révolution, l'art russe s'est dédoublé en deux courants divergents : 1° l'art soviétique ; 2° l'art de l'émigration.

1° *L'art soviétique.*

Dans la Russie des Soviets, la crise économique a particulièrement frappé l'architecture qui dépend plus que tous les autres arts de l'industrie. « A l'heure actuelle, avoue un collaborateur de la *Khoudojestvennaïa Jizn* (La Vie artistique), l'organe officiel du Commissariat de l'Instruction publique, il n'y a plus ni briques, ni ciment, ni chaux, ni chevrons, ni clous, ni tôle de couverture : bref tous les matériaux de construction indispensables font défaut. Comme les perspectives de résurrection de l'industrie sont vagues et lointaines, toute possibilité de construction est renvoyée à une époque indéterminée. »

En attendant, l'auteur propose de remplacer les matériaux traditionnels : rondins de bois et briques recouvertes d'un stucage par des procédés nouveaux plus économiques : constructions en terre battue (glinobitnyé postroïki), en colombage ou en pans de bois (fakhverkovié postroïki), en ciment armé, en paille comprimée.

Faute de pouvoir construire sur le terrain, on construit beaucoup sur le papier. Les théoriciens bolchevistes enseignent que le régime capitaliste avait pour effet de désharmoniser la vie humaine en opposant la ville et le village. La société communiste résoudra ce dualisme en créant des cités-jardins (gorod-sad). Elle soumettra la croissance des villes, abandonnée jusqu'à

présent au caprice individuel, à des règles strictes d'esthétique et d'hygiène, codifiées par des architectes spécialisés : urbanistes et salubristes. En même temps elle construira quelques édifices-types : Écoles, Maisons du peuple, Théâtres populaires, qui montreront la voie où doit s'engager l'architecture nouvelle.

De ce beau programme rien ne peut être réalisé, faute de matières premières. A Moscou, des équipes d'architectes inoccupés travaillent, sous la direction de Joltovski, à tracer les plans d'extension de la capitale ; on institue force concours pour doter les campagnes incultes d'écoles modèles et même de salles de lecture ou izbas-bibliothèques (izba-tchitalnia).

Rien ne prouve mieux l'impuissance de l'architecture bolcheviste que le projet d'un *Monument de la troisième Internationale,* exposé par Tatline au Congrès des Syndicats rouges[1]. Cette monstrueuse Tour de Babel, destinée à Petrograd, serait une fois et demie plus haute que la Tour Eiffel. Une gigantesque spirale en fer sert d'armature à des cylindres et des pyramides en verre où se logeraient les différents services : bureau de presse, station radiotélégraphique, etc... ; ils seraient animés d'un mouvement rotatoire plus ou moins rapide pour symboliser le mouvement continu de l'Internationale. On croit rêver en lisant ce programme d'un symbolisme dément.

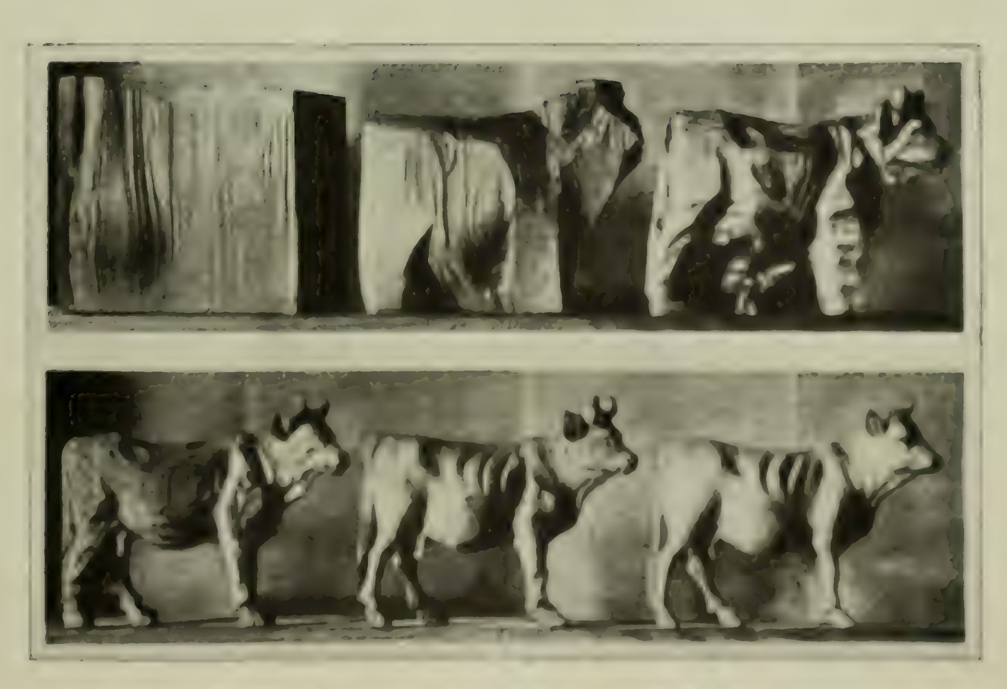
La question des matériaux joue un rôle moindre en peinture. Bien que la crise des couleurs sévisse autant que la crise de la brique ou du ciment, et qu'on cite un certain nombre de peintres qui, faute de châssis, de toiles et de tubes, ont dû bon gré mal gré se faire dessinateurs, la disette de commandes est ici la raison dominante de l'exode des artistes. En période révolutionnaire, il ne peut plus être question de trouver des Mécènes : l'aristocratie ruinée, la bourgeoisie apeurée ne songent guère à commander de tableaux. Le seul client possible est l'État.

Au début le gouvernement soviétique distribua généreusement des millions de roubles-assignats aux artistes, en prenant grand soin de réserver cette manne officielle aux extrémistes : cubistes et futuristes qui avaient la prétention de représenter l'art révolutionnaire. Comme le cubisme était tout compte fait

1. Izvêstia de la commune de Pétrograd. 1920. — Jacques Mesnil, *L'art et la révolution russe* (L'Humanité, 1921).



Dames et Hussards.



Phases successives de la Fabrication d'un Jouet.

JOUETS RUSSES EN BOIS SCULPTÉ.



Phot. Chounoff.

SAXELY SORINE. — Portrait d'une Princesse géorgienne.

un produit bourgeois, les bolchevistes essayèrent de lancer une sorte de *surcubisme* qu'ils baptisèrent orgueilleusement du nom de *suprématisme*. La nouvelle École, renonçant à toute imitation et même à toute stylisation des formes de la nature, proclamait que pour faire œuvre de créateur libre, l'artiste devait s'affranchir non seulement de toute espèce de sujet, mais de toute espèce de ressemblance avec quoi que ce soit.

L'extravagance de cette peinture, qui ne ressemblait à rien, finit par sauter aux yeux des champions de l'art prolétarien. Ils s'aperçurent que le cubisme, même porté à la quatrième puissance, était pour le peuple une nourriture encore plus creuse que l'académisme. « Le futurisme, avoue le commissaire du peuple Lounatcharski, est la continuation de l'art bourgeois avec certaines attitudes révolutionnaires. » « Assez de clowneries ! clama plus brutalement Kamenev au Soviet de Moscou (avril 1919). Le gouvernement des paysans et des ouvriers annule l'aide prêtée à toutes les Écoles cubistes et futuristes. Tous ces pitres ne sont pas des artistes prolétaires et leur art n'est pas le nôtre. Il est le produit de la dépravation et de la dégénérescence bourgeoises. Il nous faut un art véritablement prolétarien, compréhensible aux ouvriers et aux paysans. Nous devons le créer et nous le créerons. »

Tous les esthéticiens bolchevistes sont d'accord pour proclamer la faillite de l'art bourgeois. Mais le malheur est qu'ils ne savent quoi mettre à la place. Le prolétariat, disent-ils, éprouve une profonde indifférence pour tout l'art actuel. Ne faudrait-il pas dire plutôt : pour l'art en général ? Y a-t-il une forme d'art qui soit nécessaire au prolétariat ? Les bolchevistes reviennent en somme, sans s'en douter, à la conception bassement utilitaire des Ambulants. Art de propagande, imagerie populaire où seul le sujet importe. Des affiches, des enseignes : à la bonne heure. Mais à quoi bon des tableaux ?

Quelques membres des Soviets avouent candidement cette conséquence logique de leur doctrine. « Nous pouvons le dire carrément, dit l'un d'eux, l'art mort n'est pas nécessaire au prolétariat. L'art bourgeois doit périr. Les peintres auxquels l'avenir appartient dans le gouvernement soviétique doivent faire ce que leur demande le prolétariat : aujourd'hui des tableaux,

demain des affiches, des enseignes : cela dépend des nécessités. Seuls ces peintres sont utiles à la communauté, puisque seuls ils font vraiment un travail social. » En d'autres termes, la seule peinture conciliable avec le Soviétisme est la peinture en bâtiment.

2. *L'art de l'émigration.* — On s'explique aisément que cette conception peu flatteuse du rôle de l'art en Bolchévie ait provoqué un exode à peu près général de tous les artistes dignes de ce nom, qui ne se souciaient pas de devenir peintres d'enseignes. Sous la Révolution française, l'émigration des artistes avait été assez restreinte. Quelques-uns des plus grands : un Houdon, un David étaient restés à Paris et s'étaient même ralliés au nouveau gouvernement révolutionnaire. La Révolution bolcheviste russe a, au contraire, déterminé l'exode en masse de toute l'élite intellectuelle et artistique de cet immense pays[1] : c'est la condamnation de ce régime et le secret de sa faiblesse.

La plupart des artistes se sont réfugiés en France où ils sont venus renforcer une colonie russe déjà fort nombreuse. Tous les jeunes représentants du *Mir Iskousstva* : Choukhaïev, Iakovlev, Grigoriev, Sorine et Soudeïkine se sont retrouvés à Paris où ils ont exposé en commun. Paris est ainsi devenu la capitale intérimaire de la peinture russe.

Dessinateurs et décorateurs avant tout, ces artistes déracinés par la tourmente révolutionnaire participent au mouvement de réaction contre le papillotage impressionniste déclanché par les Cézannistes et les Cubistes. Choukhaïev et Iakovlev qui travaillent ensemble en étroite communion d'idées et de tendances s'affirment plus soucieux de la solidité de la construction que du charme de la couleur : ils recherchent dans leurs portraits le volume et le caractère au risque de figer un peu le mouvement et l'expression. Sorine plus délicat, plus féminin, séduit par la pureté de son dessin ingriste (Pl. 72). Le plus intéressant de tous ces réfugiés, parce qu'il est resté le plus foncièrement russe, est Boris Grigoriev. Après un court apprentissage dans la Bohême montmar-

1. On évalue à plus de deux millions le nombre des émigrés russes disséminés dans toutes les capitales de l'Europe : à Paris, à Prague et surtout à Berlin et à Constantinople.

troise à l'école de Toulouse-Lautrec, il s'est consacré à l'interprétation, à l'évocation des milieux russes : non pas de la Sainte Russie (*Sviataïa Rous*) de Vasnetsov et de Nesterov, mais de la Russie populaire ou plutôt populacière (*Rasseïa*), brutale et bestiale, toute proche de l'animalité primitive, celle qu'on entrevoit à travers les *Démons* de Dostoïevski et la *Puissance des ténèbres* de Tolstoï et qui s'est déchaînée comme une horde d'ilotes ivres.

Gardons-nous de reprocher à la Révolution russe de n'avoir pas fait encore surgir un art nouveau. Ce n'est pas en pleine fièvre de bouleversement social, en pleine crise économique que peut fleurir une Renaissance. Les révolutions ont toujours eu pour effet de paralyser l'activité artistique avant de la féconder et il a fallu attendre le Romantisme pour voir lever en moissons, avec Delacroix et Rude, les semences de la Révolution française. Peut-être en sera-t-il ainsi de la Révolution russe. Mais si l'on s'en tient aux constatations du présent et si l'on dresse impartialement le bilan de quatre ans de bolchevisme, on est bien obligé de conclure que le régime soviétiste a fait faillite dans le domaine artistique comme dans le domaine économique. Il s'est révélé apte à *redistribuer* le legs du passé, mais incapable de *produire* des valeurs nouvelles. Il a tué ou tout au moins déraciné l'art *bourgeois;* mais il n'a rien su créer qui ressemble à un art *prolétarien.*

*
* *

Quel est l'avenir réservé à l'art russe? Il est difficile de prévoir et téméraire de prédire ce qui adviendra après la formidable secousse qui a bouleversé dans son tréfonds la terre russe. Une vie nouvelle sortira-t-elle de ces ruines? Si toutes les grandes œuvres sont enfantées dans la douleur, peut-être naitra-t-il quelque chose de grand des souffrances sans nom de la Russie.

Si violente que soit la revanche de la réaction après les excès de la révolution, il est impossible d'admettre qu'une expérience aussi prolongée ne laisse pas des traces durables, ineffaçables : des monceaux de cadavres sans doute, mais aussi des germes de vie. Ne peut-on pas dès maintenant discerner quelques-unes de ces survivances probables?

Il est vraisemblable que la Russie ne retrouvera jamais ses frontières d'avant-guerre et qu'elle devra renoncer à la ceinture de populations *allogènes,* annexées contre leur gré, qui étaient d'ailleurs pour elle moins un accroissement de force qu'un élément de faiblesse.

L'indépendance de la Finlande, de la Pologne, sinon des anciennes Provinces Baltiques (Estonie et Lettonie), est désormais un fait acquis. Mais ces amputations de l'ancien Empire des tsars ne diminueront en rien la vitalité de l'art russe : car la Finlande et la Pologne ont toujours eu une vie artistique à part, complètement indépendante de Pétersbourg et de Moscou. Ni Axel Gallen ni Stanislas Wyspianski ne cherchaient leur inspiration en Russie. Helsingfors regardait vers Stockholm et Cracovie du côté de Vienne. La perte de ces territoires, dommageable pour la Russie en tant que grande puissance politique, n'entraînera donc aucune diminution de sa production artistique.

Il est possible que la Révolution bolcheviste, très préoccupée de décentralisation intellectuelle et artistique, ait pour effet de multiplier les centres d'art provinciaux, étouffés jusqu'à présent par les deux capitales. Peut-être verra-t-on naître dans la future Russie fédérative un art oukraïnien, sibérien, etc... Ce serait un grand bienfait pour cet immense pays que deux phares, si puissants qu'ils soient, ne suffisent pas à éclairer.

L'une des conséquences les plus certaines de la Révolution sera de réveiller, aussi bien dans les masses attachées à la glèbe que dans les colonies d'émigrés, la conscience nationale qui sommeillait depuis 1812. Une renaissance religieuse se manifeste déjà : la religion orthodoxe, qui n'était plus pour beaucoup de Russes qu'un rituel machinal, reprend possession des âmes. Le long et douloureux exil en terre étrangère ne fait qu'accentuer ces dispositions. En rentrant dans leur patrie, les réfugiés, qui constituent l'élite pensante de la Russie, rapporteront de leur séjour à l'étranger une conscience plus claire de leur individualité. Après avoir pendant tant d'années vécu et souffert *v tchoujikh kraïakh,* les plus cosmopolites se découvriront des âmes de vrais Russes. Soyons assurés que le peintre Bilibine est l'interprète de beaucoup de ses compagnons

d'exil et de misère lorsqu'il proclame du Caire où il s'est réfugié : « Je suis devenu plus ardent nationaliste que jamais (Ia stal bolée iarym natsionalistom tchêm kogda libo). »

L'art russe de l'avenir sera donc, selon toute vraisemblance, un art à tendances *nationales*. Il faut lui conseiller seulement de ne pas retomber dans le nationalisme étroit qui a sévi à l'époque des slavophiles et dont Viollet-le-Duc s'était fait trop complaisamment le porte-parole[1]. Oui, sans doute, l'art russe doit « se pénétrer de ses origines et puiser dans son propre fonds ». Mais il serait bien mal inspiré en reniant le passé pétersbourgeois et en remontant systématiquement jusqu'à la Byzance des Paléologues ou même au Moscou d'Ivan le Terrible sous prétexte de se *déseuropéaniser*.

Au reste, les critiques russes les plus avisés et les plus cultivés sont tous d'accord pour mettre leurs compatriotes en garde contre ce danger. « On peut être foncièrement Russe, écrit Alexandre Benois, sans porter la *roubakha*[2]. Ivanov est aussi Russe que Vasnetsov, bien qu'il habille ses personnages de toges romaines et que son art n'ait rien de commun avec celui des peintres d'icones. »

Et le meilleur critique de la génération suivante, le fondateur de la revue *Apollon* qui avait pris dans ces dernières années la succession du *Mir Iskousstva*, Serge Makovski, formule le même avertissement : « L'idée que l'histoire de la Russie doit obéir à d'autres lois que l'histoire des autres pays européens, que les formes de sa vie, de sa croissance, de son art sont soumises à une destinée spéciale, ignorée des peuples voisins, c'est l'illusion la plus dangereuse de notre patriotisme, une illusion qui nous a coûté des erreurs et des sacrifices sans nombre, tant dans le domaine politique que dans celui de l'art. »

Un art *national* — mais non *nationaliste* — aussi éloigné des extravagances du cubisme ou du « suprématisme » que d'une réaction pseudo-byzantine : voilà ce qu'il faut souhaiter à la Russie de demain dont le monde entier attend avec anxiété la résurrection.

1. *L'art russe*. Paris, 1877.
2. Chemise russe qu'arboraient avec affectation les slavophiles.

BIBLIOGRAPHIE DE L'ART RUSSE MODERNE[1]

I. — Ouvrages et études d'ensemble.

1) *Sur l'art russe en général.*

NOVITSKI. — *Istoria rousskavo iskousstva* (Histoire de l'art russe). P. 1889.

GNÉDITCH. — *Istoria iskousstv* (Histoire des arts). P. 1906. Ouvrage de vulgarisation dont le tome III est consacré en majeure partie à l'art russe.

Grabar. — Istoria rousskavo iskousstva (Histoire de l'art russe). M. 1909 et sqq.

Cet ouvrage collectif, publié sous la direction d'Igor Grabar, conservateur de la Galerie Tretiakov, a une importance fondamentale. La guerre et la révolution en ont malheureusement arrêté la publication. Seuls ont paru les fascicules consacrés à l'architecture et à la sculpture modernes. La peinture et l'art décoratif manquent.

RÉAU. — *L'art russe.* Revue de Synthèse historique (Numéro spécial consacré à la Russie). 1912.

— *La Russie. Art moderne.* L'Art et les Artistes. 1917.

2) *Sur la peinture russe.*

Benois. — Rousskaïa chkola jivopisi (L'École de peinture russe). P. 1904. Album de planches in-folio.

3) *Sur la gravure et l'iconographie russes.*

Rovinski. — Podrobny slovar rousskikh gravirovannykh portretov (Dictionnaire détaillé des portraits gravés russes). P. 1886.

Nicolas Mikhaïlovitch (Grand-Duc). — **Rousskié portrety** (Portraits russes des XVIII[e] et XIX[e] siècles). P. 1905.

II. — Revues d'art.

La plupart des Revues d'art russes n'ont eu qu'une existence éphémère : aucune d'entre elles n'a atteint la longévité de la Gazette des Beaux-Arts ou des grandes Revues d'art allemandes.

On peut les répartir en quatre séries chronologiques qui se sont succédées entre 1840 et 1920.

1) *De 1840 à 1890.*

L'artiste russe. Revue des Beaux-Arts et de la Littérature, publiée par J. Guillou. P. 1846.

1 Nous espérons faciliter l'orientation du lecteur en imprimant, comme dans le premier volume, en caractères gras, les titres des ouvrages que nous considérons comme les plus importants au point de vue de l'histoire de l'art. Les abréviations M. et P. désignent Moscou et Petersbourg qui sont les deux grands centres d'édition russes.

Roussli Khoudojestvenni Listok (Gazette artistique russe). Recueil illustré par Timm. 1851-1862.

Sévernoe Sianié (L'Aurore boréale). P. 1864.

Vêstnik Iziachtchykh Iskousstv (Messager des Beaux-Arts), publié sous la direction de Somov, ancien conservateur du Musée de l'Ermitage. P. 1883-1890.

Aux revues d'art proprement dites, il convient d'ajouter quelques revues historiques très importantes qui ont publié de nombreux documents intéressant l'histoire de l'art.

Rousskaïa Starina (L'antiquité russe).

Rousski Arkhiv (Archives russes).

Sbornik Rousskavo Istoritcheskavo Obchtchestva (Recueil de la Société d'Histoire de Russie).

2) *De 1890 à 1905.*

Mir Iskousstva (Le Monde artiste). Revue fondée par la princesse Tenicheva et dirigée par S. Diaguilev. P. 1899-1903.

Khoudojestvennya Sokrovichtcha Rossii (Les Trésors d'art en Russie). P. 1901-1907. Revue publiée par la Société d'Encouragement des Beaux-Arts sous la direction d'Al. Benois (1901-1903) et ensuite d'Ad. Prakhov (1903-1907).

3) *De 1905 à 1917.*

Zolotoe Rouno (La Toison d'or). M. 1906-1909. Revue moscovite de grand luxe, artistique et littéraire, avec texte russe et français, fondée par N. Riabouchinski.

Staryé Gody (Vieilles années). P. 1907-1917. Revue d'art ancien et moderne très importante fondée et dirigée par P. Weiner.

Apollon. P. 1910-1917. Revue d'art moderne fondée par Serge Makovski et le baron Nicolas Wrangel.

Rousski Bibliofil (Le bibliophile russe).

Sofia.

4) *De 1917 à 1922.*

Les revues d'art russes postérieures à la Révolution sont soit des organes officiels publiés à Moscou et à Pétersbourg, soit des revues de réfugiés (emigrantskié journaly) éditées à l'étranger, principalement en France et en Allemagne.

A. Revues publiées en Russie.

Khoudojestvennaïa Jizn (La vie artistique). Bulletin de la section artistique du Commissariat du peuple pour l'Instruction publique (Narkompros). 1920.

Khoudojestvennya Izvêstia (Nouvelles des arts).

Zapiski Rossiiskoï Akademii Istorii materialnoï Koultoury (Mémoires de l'Académie russe de l'Histoire de la Culture matérielle). P. 1921.

Ejegodnik Rossiiskavo Institouta Istorii Iskousstv (Annales de l'Institut russe d'Histoire de l'Art). P. 1921.

Dom Iskousstv (La maison des arts). Revue d'art moderne. P. 1921.

B. Revues publiées à l'étranger.

Jar-Ptitsa (L'Oiseau de feu). Revue mensuelle d'art et de littérature. Berlin, 1921.

L'Art Russe. The Russian art. Die Russische Kunst. Revue trimestrielle qui devait paraître en trois langues : français, anglais et allemand à Berlin et à Paris et dont la publication a été ajournée.

III. — Ouvrages et articles spéciaux.

Adarioukov. — Dobavlenia i ispravlenia k podrobnomou slovariou rousskikh gravirovannykh portretov Rovinskavo (Supplément au Dictionnaire des portraits gravés de Rovinski). P. 1911.

Akademia Khoudojestv (Imperatorskaïa Sanktpeterbourgskaïa). L'Académie Impériale des Beaux-Arts de Saint-Pétersbourg. 1764-1914.

Cet ouvrage devait paraître à l'occasion du 150e anniversaire de l'Académie.

Aplaxine. — Kazanski Sobor. 1811-1911 (La cathédrale Notre-Dame de Kazan). P. 1911. Edition du centenaire.

Bachkirtsev (Marie). — Lettres. Paris, 1891.

Bachkirtsev (Marie). — Journal. 2 vol. Paris. 1892. Nouv. éd. Nelson, 1921.
Bantich-Kamenski. — Dictionnaire des hommes illustres de la terre russe. M. 1836.
Bartenev. — Moskovski Kreml v starinou i teper (Le Kreml de Moscou autrefois et aujourd'hui). M. 1912.
Bartram. — Igrouchka, eïa istoria i znatchénié (Le jouet, son histoire et sa signification). M. 1912.
Baye (baron de). — L'œuvre de V. Vasnetzoff. 1896.
— Kouskovo, la résidence d'un grand seigneur russe au xviiie siècle. 1905.
— Viaziomy. 1908.
— Voronovo. Le château de Rostoptchine. 1909.
Benois (Alexandre). — **Istoria rousskoï jivopisi v XIX vêkê** (Histoire de la peinture russe au xixe siècle). Supplément à l'Histoire de la Peinture au xixe siècle de R. Muther. P. 1902.
— L'art en Russie. Étude parue dans Le Musée d'Art. Paris, Larousse, 1906.
— **Tsarskoe Selo v tsarstvovanié Imperatritsy Elisavety Petrovny** (Tsarskoe Selo sous le règne de l'Impératrice Élisabeth Petrovna). P. Golicke, 1910.
Bernstamm (Serge). — Léopold Bernstamm, sa vie, son œuvre. Paris, Lapina, 1913.
Biais. — Les Pineau. Paris, 1892.
Bie. — Constantin Somoff. Berlin, 1907.
Bobrinskoï (comte). — **Narodnya rousskia dereviannya izdêlia** (L'art populaire du bois en Russie). M. 1910-1912.
Bojerianov. — Nevski prospekt (La Perspective Nevski de 1703 à 1903). Édition du jubilé de Saint-Pétersbourg.
— S. Peterbourg v Petrovo vremia (Saint-Pétersbourg à l'époque de Pierre le Grand). P. 1903.
Botkine. — **A. A. Ivanov, evo jizn i perepiska** (Ivanov, sa vie et sa correspondance). P. 1880.
Brückner. — Peter der Grosse. Berlin, 1879.
— Katharina die Zweite. Berlin, 1883.

Catherine II. — Correspondance avec Falconet (1767-1778). Ed. Polovtsov. 1876. Ed. Réau, 1921.
— Correspondance avec Grimm (1774-1796). Ed. Groot, 1878.
Chamourine. — Podmoskovnya (Les châteaux des environs de Moscou). Kouskovo. Arkhangelskoe, Ostankino. Tsaritsyno, etc. M. 1912.
Cheremetev (comte Serge). — Kouskovo avant 1812. M. 1899.
— Les Archives de Kouskovo. M. 1902.
Custine (marquis de). — La Russie en 1839. Bruxelles, 1843.

Diaguilev et Gorlenko. — **Rousskaïa jivopis v XVIII vêkê** (La peinture russe au xviiie siècle). T. I. **Levitski**. P. 1902. Les autres tomes n'ont pas paru.
Dobson. — St-Petersburg. London, 1910.

Ettinger. — Moderne russische Malerei. Kunst für Alle, 1907.
— Museen, Sammlungen und Denkmalpflege in Sowiet Russland. Der Cicerone, juill. 1921. Trad. angl. sous le titre de : Works of art in Russia. Burlington Magazine, sept. 1921.

Fœlkersam (baron). — **Opisi serebra dvora Evo. Imp. Velitchestva** (Inventaires de l'argenterie conservée dans les garde-meubles des Palais impériaux : Palais d'Hiver, Palais Anitchkov et Château de Gatchina). 2 vol. P. 1907.
— Les orfèvres étrangers en Russie. Staryé Gody, 1911.
Fomine. — Moskovski Klassitsizm (L'architecture classique à Moscou). Mir Iskousstva, 1904.
— **Istoritcheskaia vystavka Arkhitektoury** (L'exposition rétrospective d'architecture) P. 1912. Précieux recueil abondamment illustré publié par la Société des Architectes de Saint-Pétersbourg.
Fortia de Piles. — Voyage de deux Français au nord de l'Europe. T. III. Paris, 1796.

Gautier (Théophile). — Voyage en Russie. Paris, 1858.
— Trésors d'art de la Russie ancienne et moderne. Paris, 1859.
Georgel (abbé). — Voyage à Saint-Pétersbourg en 1799-1800. Paris, 1818.

Georges Mikhaïlovitch (grand-duc). — Opisanié rousskikh monet (Description des médailles russes).
Georgi. — Versuch einer Beschreibung der Russ. Kays. Residenz St-Petersburg. P. 1790.
Glagol (Golooouchev). — Moskovskaïa gorodskaïa khoudojestvennaïa Gallereïa P. i S. Tretiakovykh (La Galerie Tretiakov). M. 1909.
— Isaak Ilitch Levitane. Jizn i tvorchtchestvo (Levitane. Sa vie et son œuvre). M. 1913.
— Otcherk po istorii iskousstva v Rossii (Esquisse de l'histoire de l'art en Russie). Préface à la traduction russe de l'Apollon de S. Reinach. 1913.
Golovine. — Le grand artiste russe V. Vasnetsov : sa vie et son œuvre. M. 1900.
Gontcharova et Larionov. — L'art décoratif théâtral moderne. Paris.
Grabar. — Zwei Jahrhunderte russischer Kunst. Zeits. für bildende Kunst. 1906.
— Ranni Alexandrovski Klassitsizm i evo frantsouzskié istotchniki (Les débuts du classicisme sous Alexandre et ses sources françaises). Staryé Gody, 1912.
— V. A. Sêrov (Coll. Rousskié Khoudojniki). M. 1913.
— I. I. Levitane (en collaboration avec Serge Glagol). 1913.
Grichtchenko. — O sviaziakh rousskoï jivopisi s Vizantieï i Zapadom (Rapports de la peinture russe avec Byzance et l'Occident). M. 1913.
Guidoni. — N. K. Rœrich. Apollon, 1915.

Haumant. — La Russie au xviiie siècle (Bibliothèque d'histoire illustrée). Paris s. d.
— La culture française en Russie (1700-1900). Paris, 1910.
Hautecœur. — L'architecture classique à Saint-Pétersbourg à la fin du XVIIIe siècle (Bibliothèque de l'Institut Français de Saint-Pétersbourg, t. II), Paris, 1912.

Iaremitch. — M. A. Wroubel. M. 1911.
— La peinture russe. L'art et les artistes. 1913.
Ivanov. — Izobrajenia iz sviachtchennoï istorii Al. Ivanova. (Darstellungen aus der heiligen Geschichte). Reprod. des esquisses d'Ivanov illustrant des scènes de l'Ancien et du Nouveau Testament, publiées par l'Institut archéologique prussien de Rome. 14 fasc. Berlin, 1879-1887.
Iversen. — Medali v tchest rousskikh gosoudarstvennykh dêatelei (Médailles en l'honneur des souverains russes). P. 1880-1896.

Kiprianov. — Histoire pittoresque de l'architecture en Russie. P. 1864.
Kotzebue. — Das merkwürdigste Jahr meines Lebens (L'année la plus remarquable de ma vie). Trad. franç. Paris, 1802.
Kourbatov. — Pavlovsk. P. 1912.
— **Peterbourg**. P. 1913.
Guides illustrés édités par la Société Sainte-Eugénie.
Kovalensky. — Valentin Séroff. Etude sur sa vie et son œuvre. Bruxelles, Van Oest, 1913.

Lacroix. — Les mystères de la Russie. Paris, 1845.
Le Clerc. — Histoire de la Russie antique et moderne. Paris, 1783-1794.
Le Cointe de Laveau. — Moscou avant et après l'incendie. Paris, 1814.
— Guide du voyageur à Moscou. M. 1824.
Legras. — Au pays russe. Paris, 1895.
Levenson. — La peinture française moderne dans les collections russes. Paris, 1921.
Levesque. — Histoire de Russie. 5 vol. Paris, 1782-1785.
Levitski. — N. Rœrich. P. 1916.
Loukomski. — Nacha arkhitektoura ot Petra do Nikolaïa I (Notre architecture depuis Pierre le Grand jusqu'à Nicolas Ier). Apollon, 1911.
— Novy Petrograd. P. 1916.
— Stary Peterbourg. Berlin, 1921.
— Pavlovsk et Gatchina d'après les dessins du poète Joukovski. Paris, 1921.

Makovski. — Talachkino. L'art décoratif des ateliers de la princesse Tenichev. P. 1906.
— Stranitsy khoudojestvennoï kritiki (Pages de critique d'art). 3 vol. P. 1909-1913.

MAKOVSKI. — **Sovremennaïa rousskaïa grafika.** (Les arts graphiques russes contemporains). Berlin, 1922.
MONTFERRAND. — V. Ricard.
MÜLLER. — Tableau de Pétersbourg ou Lettres sur la Russie. Paris, 1814.

Nicolas Mikhaïlovitch (grand-duc). — **Rousskié portrety** (Portraits russes des XVIIIe et XIXe siècles). 10 vol. P. 1905.
— L'empereur Alexandre Ier. 2 vol. P. 1912.
NOVITSKI. — Taras Chevtchenko iak maliar (Chevtchenko comme peintre), en oukraïnien, Lviv. 1914.

OSTROOUKHOV. — Moskovskaïa gorodskaïa khoudojestvennaïa gallereïa P. i. S. Tretiakovykh (La galerie Tretiakov de Moscou). M. 1903.

Peasant art in Russia, numéro spécial du Studio. 1912.
PERCIER ET FONTAINE. — Résidences de souverains. Paris, 1833.
PERRONET. — Description de la construction du pont de Neuilly et de celui projeté pour Saint-Pétersbourg. Paris. 1788.
Petrov. — Sbornik materialov dlia istorii Imp. S. Peterbourgskoï Akademii Khoudojestv (Recueil de matériaux pour l'histoire de l'Académie Imp. des Beaux-Arts de Saint-Pétersbourg). P. 1864.
— **Istoria Peterbourga s 1702 do 1783**. P. 1885.
PINGAUD. — Les Français en Russie. Paris, 1886.
POLOVTSOV. — Les trésors d'art en Russie sous le régime bolcheviste. Paris, 1919.
— Some notes on the St-Petersburg tapestry works. Burlington Magazine. 1919.
PROPERT. — Le ballet russe en Europe occidentale. 1909-1920. Londres, 1921.
PYLIAEV. — Stary Peterbourg (Le vieux Pétersbourg). P. 1887.
— Zabytoe prochloe okrestnosteï Peterbourga (Le passé oublié des environs de Pétersbourg). P. 1889.
QUARENGHI (Carlo). — Fabbriche e disegni di Giacomo Quarenghi, architetto di S. M. l'Imperatore di Russia. Milano. 1821.

Réau — **Saint-Pétersbourg** (Les villes d'art célèbres). Paris, Laurens, 1913.
— L'art populaire en Russie. Notes sur les arts. 1913.
— L'œuvre d'Hubert Robert en Russie. Gaz. des Beaux-Arts. 1914.
— L'œuvre de Houdon en Russie. Ibid., 1917.
— L'exotisme russe dans l'œuvre de J. B. Le Prince. Ibid., 1921.
— Un groupe de peintres russes. Art et Décoration. Sept. 1921.
— **Correspondance de Falconet avec Catherine II** (Bibl. de l'Institut Français de Petrograd, t. VII). Paris, Champion, 1921.
— **E. M. Falconet**. 2 vol. Paris, Demotte, 1922.
— Un grand architecte français en Russie : Vallin de La Mothe. L'Architecture, 1922.
REIMERS. — Petersburg am Ende seines ersten Jahrhunderts. P. 1805.
— L'Académie Impériale des Beaux-Arts à Saint-Pétersbourg depuis son origine jusqu'au règne d'Alexandre Ier en 1807. P. 1807.
RICARD DE MONTFERRAND. — Plans et détails du monument consacré à la mémoire de l'empereur Alexandre. Paris, 1836.
— La grande cloche de Moscou. Paris, 1840.
— Description de l'église cathédrale de Saint-Isaac. P. 1845.
Roche (Denis). — Dmitri Grigorievitch Levitski. Gaz. des Beaux-Arts. 1903.
— Un peintre petit-russien à la fin du XVIIIe siècle : Vladimir Loukitch Borovikovski. Ibid., 1906.
— Un milieu d'art russe : Talachkino. Rev. de l'Art anc. et mod. 1907.
— Un peintre humoriste russe : Fedotov. Ibid., 1908.
— Nicolas Rœrich. Gaz. des B.-A. 1908.
— Les sculpteurs russes élèves de Nicolas-François Gillet. Rev. de l'Art anc. et mod. 1911.
— **Le mobilier français en Russie**. Atlas de planches, 2 vol. Paris, Levy, 1911.
— Dictionnaire des artistes et artisans français en Russie (à paraître).
ROMANOV. — Moskovskaïa Roumiantsevskaïa Gallereïa. (Le Musée Roumiantsov de Moscou). M. 1905.

Romanov. — A. A. Ivanov i znatchénié evo tvorchtchestva (Ivanov et la signification de son œuvre). M. 1907.
Rovinski. — Rousskié gravery i ikh proïzvedenia (Les graveurs russes et leurs œuvres). M. 1870.
— **Slovar rousskikh gravirovannykh portretov** (Dictionnaire des portraits russes gravés). M. 1872. Réédité sous le titre de Podrobny slovar rousskikh gravirovannykh portretov. P. 1886.
Supplément. V. Adarioukov.
— **Rousskia narodnya kartinki** (Estampes populaires russes). 5 vol. de texte et atlas en 7 vol. avec double jeu de planches en noir et coloriées à la main, — tiré à 250 exemplaires. P. 1881.
— **Podrobny slovar rousskikh graverov 16-19vo vêka** (Dictionnaire détaillé des graveurs russes du xvie au xixe siècle). Ed. posthume. P. 1895.
Rusca (Luigi). — Recueil des dessins de différents bâtiments construits à Saint-Pétersbourg et dans l'intérieur de l'Empire de Russie (en italien et en français). P. 1810.

Selivanov. — Farfor i faïans Rossiiskoï Imperii (Porcelaines et faïences de l'Empire russe). Vladimir, 1903.
Sneguirev. — Rousskaïa narodnaïa gallereïa ili loubotchnya kartinki. (L'imagerie populaire russe). 1822.
Sobko — **Slovar rousskikh khoudojnikov** (Dictionnaire des artistes russes). Ce dictionnaire biographique est malheureusement resté incomplet. Les lettres A, I, P ont seules paru. P. 1893-1899.
Sobolíev. — Naboïka v Rossii. Istoria i sposob raboty. M. 1912.
Somov. — Article sur l'art russe dans le Dictionnaire encyclopédique (Entsiklopeditcheski Slovar) de Brockhaus et Ephron.
Stasov. — Mark Matvêevitch Antokolski, evo jizn, tvorenia, pisma i stati (M. M. Antokolski, sa vie, ses œuvres, ses lettres et ses articles). P. 1905.
Svêtlov. — Sovremenny Balet (Le ballet contemporain). P. 1911.
Svinine. — Dostopamiatnosti Sanktpeterbourga i evo okrestnosteï (Description des objets les plus remarquables de Saint-Pétersbourg et de ses environs), en russe et en français. P. 1816.

Tatichtchev. — Pridvorny jivopisets L. Karavak (Le peintre de la Cour Caravaque). M. s. d.
Tchernychevski. — Estetitcheskia otnochenia iskousstva k dêistvitelnosti (Relations esthétiques de l'art avec la réalité). P. 1855.
Tenicheva (princesse). — **Broderies des paysannes de Smolensk** exécutées sous la direction de la Princesse Marie Tenichev. Album de planches en couleurs. Paris, Lévy.
— L'art russe. Emaux champlevés. Paris, Povolotski, 1921.
Thomon (Thomas de). — Recueil des plans et façades des principaux monuments construits à Saint-Pétersbourg par Thomas de Thomon, architecte de S. M. l'Empereur de toutes les Russies. Complément au Traité de peinture précédé de l'Origine des Arts. P. 1808.
— Description accompagnée des plans, coupes et élévations de plusieurs édifices remarquables construits à Saint-Pétersbourg et dans quelques gouvernements de l'Empire de Russie, sur les dessins de Thomas de Thomon. Paris, 1819.
Tolstoi (Th.). — Bas-reliefs allégoriques gravés au trait en mémoire des événements de la guerre de 1812, 1813 et 1814. P. 1818.
Tougendhold. — L'illustration russe. L'art décoratif. 1912.
Troïnitski. — Farfor Imperatorskavo Ermitaja. (Les porcelaines de l'Ermitage). Staryé Gody, 1911.
Troubnikov. — Thomas de Thomon. Staryé Gody. 1908.

Vasilchtchikov. — Liste alphabétique de portraits russes. 2 vol. P. 1895.
— Les Razoumovski. Halle, 1893.
Vasnetsov (V.). — Album de 15 tableaux reproduits en héliogravure.
Verechtchaguine (V. A.). — **Rousskaïa karikatoura** (La caricature en Russie).

I. Timm. P. 1911.
II. Otetchestvennaïa voïna (La guerre patriotique). P. 1912.
III. Orlowski. P. 1913.
VERECHTCHAGUINE (Vasili). — Otcherki, nabroski i vospominania. P. 1883.
VIGÉE-LEBRUN (Mme). — Souvenirs. Paris, 1869.
VILTCHKOVSKI. — Tsarskoe Selo. P. 1911.

WALISZEWSKI. — Pierre le Grand, 3e éd. Paris, 1897.
— L'héritage de Pierre le Grand, 1900.
— La dernière des Romanov : Elisabeth, 1902.
— Le roman d'une impératrice : Catherine II, 1894.
— Autour d'un trône, 1894.
— Le fils de la grande Catherine : Paul Ier, 1912.
WALLÉ. — Schlüters Wirken in Petersburg. Berlin, 1901.
WITBERG. — Alexandre Witberg et son projet d'église à Moscou. Staryé Gody, 1912.
WOLF (baron). — Imperatorski farforovy zavod. (La manufacture impériale de porcelaine). 1744-1904.
Ouvrage officiel publié à l'occasion de l'anniversaire de la fondation de la Manufacture — suivi d'un abrégé en français. P. 1906.
Wrangel (baron). — Rousski Mouzeï Imperatora Alexandra III (Catalogue du Musée russe Alexandre III). 2 vol. P. 1904.
— **Istoria Skoulptoury** (Histoire de la sculpture). Tome V de l'Histoire de l'Art russe de Grabar.
— Inostrantsy v Rossii. Staryé Gody, 1912.
— Venetsianov v tchastnykh sobraniakh (Venetsianov dans les collections privées).

ZABEL. — Sankt-Petersburg (Berühmte Kunststätten). Leipzig, 1905.
ZOUBOV (comte Valentin). — Carlo di Giovanni Rossi, ein Beitrag zur Geschichte der Auflösung des Petersburger Empire. P. 1914.

VOCABULAIRE DE L'ART RUSSE MODERNE

Le lexique archéologique russo-français que nous avions annexé au tome premier de cette Histoire de l'art russe ayant été généralement apprécié[1], nous avons pensé qu'il pouvait être utile de compléter cet essai de lexicographie artistique en joignant au second volume la liste sommaire des principaux termes relatifs aux arts plastiques introduits dans la langue russe depuis Pierre le Grand.

Cette division du vocabulaire artistique russe en deux parties est d'ailleurs parfaitement légitime puisqu'on y distingue deux couches, deux stratifications verbales très nettes correspondant aux deux grandes périodes de l'art et de la civilisation russes : la période antépétrovienne et la période pétrovienne.

Du XIIe au XVIIIe siècle, la Russie est une province de la civilisation byzantine : il s'ensuit que tous les termes se rapportant à l'iconographie ou à la technique des différents arts sont empruntés à la langue grecque. Du jour où elle se rattache aux civilisations de l'Occident, c'est aux langues de l'Occident qu'elle emprunte, par une conséquence nécessaire, le nouveau vocabulaire qui convient à sa nouvelle civilisation.

Dans le domaine artistique, c'est l'allemand et surtout le français qui ont été mis à contribution. Chose curieuse ! Bien que la Hollande soit un peuple de peintres autant que de marins, elle n'a guère fourni à la langue russe que des termes de marine : son apport de termes d'art est insignifiant.

Le petit lexique que nous avons dressé permettra au lecteur de se rendre compte de l'importance respective de l'apport allemand et de l'apport français. Il est quelquefois malaisé de délimiter exactement ces deux courants : car certains termes appartiennent aux deux langues et des mots d'origine indiscutablement française ont passé en russe par l'intermédiaire de l'allemand qui avait commencé par les annexer à son vocabulaire.

1. Des vocabulaires de ce genre existent depuis longtemps pour la plupart des langues modernes : anglais, allemand, espagnol, par exemple à la fin du *Dictionnaire d'architecture* de Roland Le Virloys, publié à Paris en 1770. Mais rien de pareil n'existait pour le russe.

A l'allemand appartiennent les mots chtempel (Stempel), chirmy (Schirm), chablone (Schablone), chpitz (Spitze), chtrikh (Strich), fligel (Flügel), glazour (Glasur), grabchtichel (Grabstichel), gezel (Gesell), kronchtein et kragchtein (Kronstein, Kragstein), koustar (Künstler), landchaft (Landschaft), maliar (Maler), maschtab, modelmeister (Modellmeister), molbert (Malbrett), rama (Rahmen), statist (Statist), tsekh (Zeche).

Le français a fourni un nombre beaucoup plus considérable encore de termes nouveaux : anfilada, antikamera, akvarel, akademik, arkhitektor, batalist, chedevr (chef-d'œuvre) desioudeport (dessus de porte), drapirovka, etajerka, gravioura, janrist, kartouch, lioustra, mebel, mouzeï, ofort (eau-forte), plafon, plademénaj (plat de ménage), palitra (palette), peïzaj, portret, skoulptor, tabakerka, etc. On remarquera que beaucoup de mots empruntés au français ont changé de genre en passant dans la langue russe : c'est le cas de eskiz, fasad, friz, grot, koupol, ofort qui sont devenus masculins, tandis que par contre mebel, model s'emploient au féminin [1].

D'une façon générale, on peut dire que la proportion et aussi la nature des termes empruntés à l'une et à l'autre langue sont un criterium assez exact de l'influence respective de l'art allemand et de l'art français. Il est à noter que l'allemand a fourni surtout des termes de métiers : organisation professionnelle des artisans (Zeche, Gesell, Meister) outils et procédés techniques (Malbrett, Grabstichel, Glasur), alors que le français a fourni des termes d'art proprement dits. Il est également intéressant d'observer que les termes empruntés à l'allemand ont été pris parfois par les Russes dans un sens péjoratif : c'est ainsi que Künstler, artiste s'est spécialisé sous la forme koustar dans le sens d'artiste paysan, que Maler, peintre est devenu sous la forme maliar ou moliar, par opposition à jivopisets, synonyme de peintre en bâtiment, barbouilleur.

Il est rare que les Russes aient emprunté un mot de même signification à la fois au français et à l'allemand : cependant les mots peïzaj et landchaft coexistent en russe.

Parmi les termes français empruntés au XVIII[e] siècle, certains comme plat de ménage dans le sens de surtout de table sont tombés chez nous en désuétude; d'autres ont gardé en russe le sens qu'ils avaient à cette époque en français : c'est le cas de mebel, meuble, qui désigne en russe comme autrefois en français, non pas un meuble isolé, mais tout un mobilier, un ameublement [2].

Devant cette invasion de mots nouveaux, comment se sont comportés les synonymes du vocabulaire ancien ? Beaucoup ont sombré sans opposer de résistance. C'est ainsi que gridyrovat a baissé pavillon devant gravirovat, parsouna devant portret, panikadilo devant lioustra, mésatseslov

1. Le même phénomène s'observe en allemand où des mots d'origine française tels qu'étage, passage ont passé du masculin au féminin.

2. On dit encore en français dans le même sens : un meuble de salon ou de salle à manger, un meuble en tapisserie de Beauvais pour désigner un *mobilier*. Mais cette acception disparaît de l'usage courant.

devant kalendar, obstanovka devant mebel; zodtchi tend à s'effacer devant arkhitekt, vaïatel devant skoulptor. Mais il est arrivé que le mot ancien et le mot nouveau aient pu subsister côte à côte, sans faire double emploi : c'est le cas de potolok et de plafon qui font très bon ménage ensemble, le mot slave désignant un plafond vulgaire, le mot emprunté au français s'étant spécialisé dans le sens plus distingué de plafond peint.

Outre les mots *empruntés* au français, on pourrait en citer un grand nombre qui sont *calqués* sur le français : par exemple sobranié, collection, sokrachtchenié, raccourci, vystavka, exposition, mertvaïa priroda, nature morte que les Russes ont adopté de préférence au terme germanique de « nature silencieuse » (Stilleben, still life).

L'étude du vocabulaire confirme donc pleinement ce que nous apprend l'étude des œuvres d'art sur la part prépondérante prise par la France dans la formation de l'art russe moderne.

Nous avons naturellement conservé le système de transcription adopté dans le premier volume : c'est-à-dire que nous reproduisons en caractères latins l'orthographe des mots plutôt que leur prononciation.

Nous avons cru devoir écarter le système d'équivalences emprunté aux alphabets latino-slaves (tchèque, polonais) qui tout en étant préférable au point de vue scientifique, dérouterait inévitablement les lecteurs étrangers aux études de philologie.

Ce qui nous paraît devoir être évité avant tout, c'est l'emploi abusif de transcriptions tudesques : telles que u avec la valeur de ou (ukase), sch au lieu de ch (Schuwaloff), z au lieu de ts (zar), w au lieu de v (Newa). Ces transcriptions n'ont de raison d'être qu'en allemand et sont des germanismes caractérisés. Nous n'avons maintenu le w que dans les noms propres d'origine polonaise comme Orlowski, Wroubel. C'est le seul cas où cette graphie soit admissible.

A

Akademia : académie.

Akademia Khoudojestv : Académie des Beaux-Arts.

Akademia Naouk : Académie des Sciences.

Akademik : académicien.

Akvarel : aquarelle.

Ampir : style Empire.

Anfilada : enfilade de salons.

Antikamera : antichambre.

Arkhitektor : architecte (anc. français architecteur) se substitue à zodtchi.

Armatoura : trophée sculpté.

Artel : association d'artisans solidairement responsables les uns des autres. C'est sur le type de ces associations que les treize artistes, qui avaient refusé de traiter en 1863 le sujet mis au concours par l'Académie, fondèrent l'Artel des artistes (Artel khoudojnikov) d'où sortit plus tard la Société des Expositions ambulantes.

Artist : s'est spécialisé en russe dans le sens d'artiste dramatique, acteur. Cf. khoudojnik.

Avtoportret : autoportrait, portrait de l'artiste par lui-même.

B

Balet : ballet.

Baletmeister : maître de ballet.

Baliasina : balustre.

Balkon : balcon.

Batalist : batailliste, peintre de batailles.

Beletaj : bel étage (all. Beletage) ou plan noble (it. piano nobile) : premier étage où se trouvent les appartements de réception et les chambres de parade.

Besêdka : pavillon, kiosque de jardin.

Bioust : buste — mramorny, en marbre — voskovoï, en cire.

Birioulki : jonchets.

Blestka : paillette.

Blioudtse : soucoupe.

Bort : bordure, marli d'un plat en porcelaine.

Boumaga : papier.

Obertotchnaia b. : papier gris d'emballage.

Jevanaia b. : papier mâché.

Boutafory : accessoires de théâtre.

Bronzovchtchik : bronzier.

Byt : genre.

Bytovaia jivopis, peinture de genre.

C

Chablone : poncif, cliché, — all. Schablone.

Chachka : pion au jeu de dames ou d'échecs.

Igrat v chachki, jouer aux dames.

Chandal : chandelier, flambeau.

Chedevr : chef-d'œuvre.

Chelouchitsia : s'écailler (en parlant d'une peinture), de cheloukha, écaille.

Chirinka : large mouchoir de toile brodé qui sert de coiffure aux paysannes.

Chirmy : paravent, écran, — all. Schirm.

Chirmy o triokh polovinkakh : paravent à trois feuilles.

Chitié : broderie.

Chkaf : armoire.

Chkatoulka : coffret.

Chpalera : tapisserie.

Chpalernaïa fabrika : manufacture de tapisseries.

Chpil : clocher en forme de flèche aiguë.

Petropavlovski chpil : flèche de Saint-Pierre et Paul.

Chpitz : même sens, — all. Spitze. Cf. spitchka, bâton pointu, spitchki, allumettes.

Chtempel : coin de médaille, — all. Stempel.

Chtrikh : trait, — all. Strich.

D

Datcha : villa.

Derevo : bois.

Krasnoe d. : acajou.

Tchernoe d. : ébène.

Desioudeport : dessus de porte.

Dom : maison.

Obyvatelski d., maison d'habitation, maison privée.

Kazionny d. : bâtiment de la couronne, de l'État.

Do-Rafaelity : Pré-Raphaëlites.

Doska : planche.

Pamiatnaïa d. : plaque commémorative.

Drapirovka : draperie.

Droujka : pendant.

Dvor : cour.

Krasny d. : potchetny d., cour d'honneur.

Dvorets : palais s'oppose à zamok, château. Le palais d'Hiver est un dvorets ; le château Saint-Michel, entouré de fossés et de ponts-levis, est un zamok.

E

Eksponat : objet exposé.

Eksponent : exposant.

Etaj : étage : pervy etaj (littéralement premier étage) désigne, conformément à l'usage allemand, le rez-de-chaussée.

Etajerka : étagère.
Etioud : étude.

F

Farfor : porcelaine.
Miagki f. : pâte tendre.
Tverdy f. : pâte dure.
Kitaïski f. : porcelaine de Chine.
Sevrski f. : porcelaine de Sèvres.
Farforovy zavod, manufacture de porcelaine.
Fasad : fasade. Le mot est masculin en russe.
Glavny fasad : façade principale.
Fata : voile.
Fijmy : robe à paniers.
Filé : surtout de table.
Filenka : panneau de lambris, — all. Füllung.
Fligel : aile (d'un bâtiment), volet (de triptyque), — all. Flügel.
Fonar : lanterne.
Formovchtchik : mouleur.
Framouga : châssis de fenêtre, imposte.
Friz : frise, masculin en russe.
Skoulptourny f. : frise sculptée.

G

Gallereïa : galerie.
Gezel : compagnon, — all. Gesell.
Glad : broderie au passé plat.
Glazour : couverte, — all. Glasur.
Bêlaïa g. : couverte blanche.
Tsvêtnaïa g., couverte colorée.
Gobeleny : tapisserie : fr. Gobelins. Ce mot s'emploie pour désigner toutes sortes de tapisseries : flamandskié Gobeleny, tapisseries flamandes.
Gorelief : haut-relief.
Gorod : ville.
Gorod-sad : cité-jardin.
Gospital : hopital.
Voenny g., hôpital militaire.
Grabchtrichel : burin, — all. Grabstichel.
Gravioura : gravure.
Tsvêtnaïa, en couleurs.
Gravirovat : graver ; remplace le vieux mot gridyrovat, usité au XVIIe siècle.
Gravirovanié, gravirovka : gravure.
Na derevê : sur bois.
Na mêdi, na mêdnoï doskê : sur cuivre.
Rêztsom : au burin.
Krêpkoï vodkoï : à l'eau forte.
Pounktirom : au pointillé.
Tchernoï maneroï : à la manière noire.
Grountovat : préparer une toile.

I

Iantar : ambre.
Iantarnaïa komnata : salon d'ambre du palais de Tsarskoe Selo.
Igrouchka : jouet.
Igrouchetchnik : koustar fabriquant des jouets.
Igrouchetchny promysel : industrie des jouets.
Iskousstvo : art.
Tchistoe : art pur.
Prikladnoe : art appliqué.
Iskousstvo dlïa iskousstva : l'art pour l'art.
Mir Iskousstva : Le monde de l'art ou Le monde artiste, titre d'une revue et d'un groupement d'artistes russes.
Izvaïanié : statue, sculpture.

J

Janr : genre. Cf. byt.
Janrist : genriste, peintre de genre.
Janrovya kartiny : tableaux de genre.
Jirandol : girandole.
Jivopis : peinture.
Maslianaïa j. : peinture à l'huile.
Stankovaïa j. ; peinture de chevalet.
Stsenitcheskaïa j. : peinture de théâtre.
Journal : a pris en russe le sens de revue tandis que le mot gazeta, également d'origine française, désigne un journal.

K

Kaflia : carreau de faïence, — all. Kachel.
Kalantcha : tour-vigie, beffroi municipal.
Kalendar : calendrier.
Neïskhodimy k. : calendrier perpétuel.
Kamen : pierre.
Chlifovanny k., pierre polie.
Lazourevy k., lapis-lazuli.
Zamotchny k. : clef de voûte.
Kandeliabr : candélabre ; o piati rojkakh, à cinq lumières.
Kapitel : chapiteau.
Karandach : crayon. C'est de ce mot que vient le pseudonyme du caricaturiste français Caran d'Ache, qui était né à Moscou.
Svintsovy k. : mine de plomb.
Karandachist, illustrateur, dessinateur de journaux illustrés.
Karikatoura : caricature.
Karniz : corniche.
Kartina : tableau.
Kartinka : image, estampe.

Letoutchaïa k. : feuille volante.
Loubotchnaïa k. : image populaire.
Kartouch : cartouche.
S venzelem, avec chiffre.
S guerbom : avec armoiries.
Katalnaïa gorka : montagne roulante, montagne russe.
Khata : chaumière de paysan oukraïnien ; s'oppose à l'izba du paysan grand-russien.
Kholst : toile.
Kist : pinceau.
Kitaïchtchina : chinoiserie.
Kladovaïa : magasin (de Musée), dépôt.
Kleïmo, poinçon d'orfèvre, marque de porcelaine.
Klêttchaty : quadrillé, à carreaux.
Kollektsia : collection. Cf. sobranié.
Kolonna : colonne.
Sdvoennya kolonny : colonnes jumelées.
Kolonnada : colonnade.
Komnata : chambre ; v komnatakh, intérieur.
Konfetnitsa : bonbonnière.
Konforka : réchaud.
Kontsovka : cul de lampe, diminutif de konets, fin.
Koritchnevy : de couleur brun cannelle.
Korpous : corps de logis, par opposition à fligel, aile.
Kost : os.
Slonovaïa k. : ivoire.
Morjovaia k. : os de morse.
Rêzba po kosti, sculpture sur os.
Kosynka : fichu, serre-tête.
Kouchak : ceinture de dessus, s'oppose à poias, ceinture de dessous.
Koukla : poupée : iz dereva, en bois ; iz gliny, en terre cuite ; iz triapok, de chiffons.
Koukolny dom : maison de poupée.
Koumatch : cotonnade rouge.
Koupol : coupole ; se substitue au vieux mot slave glava, doublet de golova, tête. — Ce mot devient en russe masculin.
Ploski koupol : coupole aplatie.
Koupolok : coupolette.
Kourilnitsa : brûle-parfums, cassolette.
Koustar : artiste paysan, — all. Künstler.
Koustarnaia promychlennost : industrie des koustari.
Koustarnya izdêiia : produits des koustari.
Kragchtein : console, — all. Kragstein.
Kraska : couleur.
Maslianaia k. : couleur à l'huile.
Sotchetanié krasok : accord, harmonie de couleurs.
Krachenina : grosse toile de couleur.
Kreslo : fauteuil.
Kronchtein : console, — all. Kronstein.
Kronverk : ouvrage fortifié en couronne. — all. Kronwerk.
Kroujevo : dentelle.

L

Landchaft : paysage, — all. Landschaft.
Gorny l. : paysage montagneux.
Lar : bahut, coffre.
Lartchik : cassette.
Lépka : modelage d'une matière plastique : glaise, ou stuc ; s'oppose à rezba, sculpture par incision sur une matière dure : bois ou os.
Lioubitel : amateur.
Lioustra : lustre ; se distingue de panikadilo, lustre d'église.
Liteïchtchik : fondeur.
Liteiny dvor : fonderie.
Loub : écorce d'arbre, liber.
Loubok : image populaire.
Loubotchnya izdania : éditions populaires à bon marché.
Loubotchnya kartinki : imagerie populaire. Ce terme est relativement récent ; il n'apparaît que vers 1820.

M

Malevat : peindre, peinturlurer, — all. malen.
Maliar ou moliar : peintre en bâtiment, — all. Maler.
Pridvorny pervy maliar : premier peintre de la Cour.
Maschtab : échelle, proportion, — all. Massstab.
Maslo : huile.
Maslenya kraski : couleurs à l'huile.
Massa : pâte.
Masterskaia : atelier d'artiste ou d'artisan.
Chpalernaia m. : atelier de tapisseries.
Moulajnaia m. : atelier de moulages.
Materia : étoffe.
Boumajnaia m. : cotonnade.
Mazanka : maison bâtie en pisé, en torchis.
Mebel : meuble, ameublement : iz karelskoi berioz : en bouleau de Carélie ; iz krasnavo dereva, en acajou.
Starinnaia m. : mobilier ancien.
Mebelchtchik : ébéniste, fabricant de meubles.

Miska : soupière, terrine.
Model : modèle, maquette.
Modelmeister : modeleur, — all. Modellmeister.
Molbert : chevalet de peintre, — all. Malbrett.
Most : pont.
Plavoutchi m. : pont flottant, pont de bateaux.
Postoïanny m. : pont fixe.
Odnoproletny m. : pont à une seule travée.
Mouzeï : musée.
Mêstny : local.
Oblastnoï : régional.
Mouzeevêdênié : muséographie.
Mouzeïnoe stroïtelstvo, organisation des musées.
Myza : maison de campagne, ferme.

N

Nabaldachnik : pommeau de canne.
Nabivat : imprimer des toiles.
Routchnaïa nabivka : impression à la main.
Nabivnoe dêlo : impression des toiles.
Nabivnya doski : planches à imprimer.
Nabivnya tkani : tissus imprimés.
Naboïka : toile imprimée.
Nabornaïa rabota : marqueterie.
Naborny komod : commode en marqueterie.
Nabrosok : premier jet, esquisse, croquis.
Nadgrobié : épitaphe.
Namychniki : broderies ornant les manches de chemise.
Napravlenié : tendance.
Napravlenstvo : art tendancieux, peinture à thèse (des Ambulants).
Nasténnik : bras-applique.
Natourchtchik : modèle.
Natourchtchitsa : modèle féminin.
Naznatchenny : agréé (à l'Académie des Beaux-Arts).
Nef : Nef.
Poperetchny nef : nef transversale, transept.

O

Obchtchnik : associé.
Volny potchetny obchtchnik : honoraire associé libre, grade académique octroyé à des artistes étrangers.
Obivat : tapisser.
Oboï : tenture.
Oboïchtchik : tapissier.
Objiganié : cuisson (de la porcelaine).
Oblitsovka : revêtement (d'une construction).
Kamennaïa : en pierre.
Mramornaïa : en marbre.
Oblojka : couverture de livre. Cf. oklad, qui désigne un plat de reliure en métal ou en ivoire.
Krasotchnaïa o. : couverture en couleurs.
Oblom : profil (de moulure, de corniche).
Oborka : volant, falbalas.
Obrazets : modèle.
Obraztsovyé doma : maisons modèles.
Obrêz : tranche (d'un buste, d'une médaille).
Obstanovka : ameublement.
Ofort : eau-forte.
Tsvêtny : en couleurs.
Okraska : badigeon.
Dvoutsvêtna : en deux tons.
Oleografia : chromolithographie.
Opis : inventaire.
Opisanié : description.
Oprava : monture, — zolotaïa, en or.
Vaza opravlennaïa bronzoï : vase monté en bronze.
Osobniak : maison particulière, hôtel.
Osvêchtchenié : éclairage.
Otlivat : fondre (une statue).
Otlivka : fonte.
Ottênok : nuance.
Oubor : parure.
Golovnoï oubor : parure de tête, coiffure.
Oubranstvo: décoration, ameublement.
Ougol, fusain.
Ougolnik, meuble d'encoignure.
Oukrachénié : décoration.
Ousadba : maison de campagne, avec ses dépendances.
Oustoï : fondements, montants (d'un arc de triomphe).
Outvar : ustensiles, meubles, — derevіannaïa, en bois.
Ouvelitchit : agrandir (un dessin, une photographie).
Ouvraj : ce mot a pris en russe le sens de recueil gravé.

P

Palitra : palette.
Pamiatnik : monument.
Nadgrobny p. : monument funéraire.
Panel : boiserie, lambris.
Papka risounkov, carton, portefeuille de dessins.
Peïzaj : paysage.
Peizajist : paysagiste.
Peredêlka : remaniement.
Peredvijniki : Ambulants, membres de la Société des Expositions Ambulantes fondée en 1870.

Peredvijnitchestvo : ambulantisme.
Peregrountovka : rentoilage.
Perelit : refondre.
Pereplet : reliure.
Perila : balustrade, rampe, parapet.
Kovannya p. : balustrade en fer forgé.
Perspektiva : perspective; lineïnaïa : linéaire, — vozdouchnaia : aérienne.
Pestriad : coutil.
Pestriadilnik : ouvrier qui fait de l'impression sur étoffes.
Pêtouchiny stil : style vieux-russe, « en crêtes de coq ».
Pialtsy : métier à broder.
Plademenaj : surtout d'argenterie. — fr. plat de ménage.
Plafon : plafond peint, par opposition à potolok.
Plakat : affiche, — all. Plakat.
Plast : plaque (de porcelaine).
Plêsen : moisissure, chanci.
Podièzd : : perron, rampe d'accès.
Podmoskovnya : habitations seigneuriales des environs de Moscou (pod Moskvoï).
Podnos : plateau.
Podstavka : pied de table, console.
Podzerkalnik : console.
Pogremouchka : hochet.
Pol : plancher.
Pol chtoutchny : plancher en marqueterie.
Polotno : toile.
Polovinka : battant, vantail de porte, feuille de paravent. Cf. polovina : moitié.
Portret: portrait remplace le vieux mot parsouna; moujskoï : d'homme; jenski : de femme; semeïny : de famille; po groud, groudnoï : en buste; poïasnoï : jusqu'à la ceinture, à mi-corps; pokolênny : jusqu'aux genoux; v rost, v natouralnouïou velitchinou : en pied, de grandeur naturelle.
Poselok-sad : cité-jardin. Cf. gorod-sad.
Postament : piédestal, base (d'une colonne).
Postanovka : mise en scène (d'un opéra, d'un ballet).
Postroïka : construction, — glinobitnaïa, en terre battue, — fakhverkovaia : en colombage.
Potchivalnia : chambre à coucher.
Potemnêt : noircir, pousser au noir.
Potolok : plafond.
Povoïnik : coiffure de femme.
Povtorenié : réplique, répétition (d'un tableau).
Pozoument : passementerie, galon.
Prialka : rouet.
Prianitchnya doski, formy : moules à pains d'épice.
Pribor : service.
Tchaïny p. : service à thé.
Prikleïka, bande de papier que les architectes collent sur un plan pour indiquer une variante.
Prilojenié : gravure hors texte.
Priroda : nature.
Mertvaïa p., nature morte.
Prospekt : perspective, avenue.

R

Rama, **ramka** : cadre, — all. Rahmen.
Pozolotchennaïa ramka : cadre doré.
Raskrachivat : colorier.
Raskrachivanié :
Raskraska : coloriage, po nosam : au pochoir.
Raspisny : peint, s'oppose à rêzny sculpté.
Rastreskatsia : s'écailler (en parlant d'une peinture).
Rêchetka : grille.
Kovannaïa r. : grille en fer forgé.
Tchougounnaïa r. : grille en fonte.
Remonte : réparation d'un bâtiment, ravalement des façades.
Restavratsia : restauration.
Rêzat : graver une médaille.
Rêzba : sculpture en bois.
Rêzets : ciseau, gouge, burin.
Rêztchik; sculpteur sur bois, sur os.
Risovat : dessiner, — all. reissen.
Risovaltchtchik : dessinateur.
Risounok : dessin; perom : à la plume; karandachem : au crayon — tsvêtnoï : rehaussé.
Rogatka : barrière, cheval de frise.
Rojki : bras de flambeau.
Roustik : ordre rustique, bossages.
Roustirovat : construire en ordre rustique.

S

Sad : jardin.
Lêtnysad : Jardin d'Été, Zimnysad : Jardin d'Hiver.
Visiatchi sad : jardin suspendu.
Saja : noir de fumée.
Salazki : petit traineau de paysan.
Sandrik : corniche de fenêtre.
Saraïane : corsage de paysanne, sans manches, porté sur une chemisette à larges manches bouffantes.
Serebro : argent.
Zolotchenoe s. : argent doré, vermeil.
Serviz : service (de table).
Kofeiny s. : à café.
Tchaïny s. : à thé.
Siomka : levé d'un plan, relevé d'architecte.

Sitets : indienne, cotonnade imprimée.
Skazka : conte.
Skazotchnik : illustrateur de contes populaires.
Skoulptor, sculpteur : synonyme de vaïatel.
Skoulptoura : sculpture. Cf. vaïanié.
Skvoznoï : ajouré.
Slêpok : copie obtenue par moulage, estampage.
Sloujby : servitudes, communs.
Snimok : reproduction photographique, épreuve.
Sobiratel : collectionneur.
Sobranié : collection.
Sokrachtchénié : raccourci.
Solonka : salière.
Zolotchenaïa, en vermeil.
Sooroujénié : construction.
Sourik : minium.
Spalnia : chambre à coucher.
Splavka : alliage.
Otdavat v splav, envoyer à la fonte.
Spousk : pente.
Otlogui, pologui spousk : pente douce.
Statist : figurant, — all. Statist.
Statouia : statue.
Konnaïa statouia : statue équestre.
Stênnik : applique.
Sterjen : fût de colonne.
Stoliar : menuisier.
Stoliarnaïa rabota : travail de menuiserie.
Storona : côté.
Litsevaïa s. : avers d'une médaille.
Obratnaïa s. : revers.
Stoul : chaise, — all. Stuhl.
Strotcha : point arrière, broderie.
Svêtilnik : lampadaire.
Svêtotên : clair-obscur.

T

Tabakerka : tabatière.
Tablitsa : planche.
Tsvêtnaïa t. : planche en couleurs.
Tagane, Tagantchik : chenet, feu.
Taz : cuvette.
Tchacha : coupe.
Soupovaïa t. : soupière, pot à oille.
Tchasy : pendule.
Tchelnok : navette.
Tcherenok : manche de couteau.
Tcherepakha : écaille de tortue.
Tcherevik : chaussure de femme à haut talon.
Tchertej : plan d'architecte.
Tempera : détrempe.
Tiorka dlia tabakou : râpe à tabac.
Tkane : tissu; khloptchato-boumajny : de coton, chelkovy : de soie, barkhatny : de velours, partchevy : de brocart.
Tkatch : tisserand.
Tkatski stanok : métier de tisserand.
Tokar : tourneur.
Tokarnya izdêlia : objets travaillés au tour.
Totchenya iaïtsa : œufs de Pâques en bois.
Topor : hache, cognée.
Topornaïa rabota : ouvrage grossier, taillé à la hache, fait à la serpe.
Touch : encre de chine, lavis, — all. Tusche.
Trafaret : patron (de peintre en bâtiment), poncif.
Trechtchotka : crécelle.
Tsekh : gilde d'artisans, — all. Zeche.
Tsêpotchka : chaînette, châtelaine.
Tsokol : socle, soubassement.
Tsvêtnik : corbeille de fleurs, jardinière.

V

Valek (valiok) : rouleau, battoir.
Verstanié : mise en page.
Vidopisets : peintre de vedute, perspectiviste.
Vircha : rime, légende d'un dessin.
Vorota : porte.
Trioumfalnya vorota : arc de triomphe.
Vozrojdénié : Renaissance.
Vybivat medali : frapper des médailles. Cf. rêzat, graver.
Vychivka : broderie.
V. biserom, broderie de perles.
Vyjiganié : pyrogravure; po derevou : sur bois.
Vypousk : livraison (de revue).
Vystavka : exposition.
Vsemirnaïa v. : exposition universelle.
Vystoup : saillie, ressaut, avant-corps.
Vyvêska : enseigne.
Jivopisets vyvêsok : peintre d'enseignes.
Vyvêtritsia : se déliter.

Z

Zaglavny list : frontispice.
Zakaz : commande.
Rabotat na zakaz : travailler sur commande.
Zamok : clef de voûte.
Zamysel : dessin, conception.
Zastavka : vignette ou bandeau gravé en tête de page, par opposition à kontsovka : cul-de-lampe.
Zatêia : projet, invention.
Zaverchénié : couronnement (d'un édifice).
Znak : signe.
Boumajny znak : filigrane.
Zodtchi : architecte.
Zodtchestvo : architecture.
Zvêrinets : ménagerie.
Zvêropisets : peintre animalier.

L'ART RUSSE DANS LES MUSÉES FRANÇAIS

Par un singulier ostracisme qu'il devient de plus en plus difficile de justifier, l'art russe ancien, moins heureux que l'art persan ou chinois, n'a pas encore reçu droit de cité dans les Musées de l'Occident. L'art russe moderne n'est guère plus favorisé. On en jugera par cette liste brève, bien qu'à peu près complète, des œuvres de l'École russe conservées aux Musées du Louvre et du Luxembourg. Les circonstances présentes permettraient de combler à peu de frais ces regrettables lacunes. Souhaitons que la France sache profiter de cette occasion et donner aux autres nations l'exemple d'un éclectisme plus accueillant pour un art qui est à tant d'égards le prolongement du sien.

Musée du Louvre.

La peinture russe n'est représentée au Louvre que par un seul tableau : encore lui a-t-il été offert par un ami généreux.
Levitski : Portrait de Marie Pavlovna Narychkine.

Musée du Luxembourg [1].

Sculptures.
Prince Paul Troubetskoï. — Tolstoï à cheval, figurine bronze.
— — Alexandre III à cheval, figurine bronze.
— — Jeune femme assise, figurine bronze.
Bernstamm. — Buste du peintre Gérôme, bronze.
Iourievitch. — Le veau d'or, statue bronze.
Peintures.
Nicolas Gay. — Le Calvaire.
Marie Bachkirtsev. — Le meeting.
— — La comtesse de Toulouse, pastel.
— — Armandine.
Alexandre Benois. — Le kiosque, aquarelle.
Léonide Pasternak. — La veille de l'examen.
Iakovlev. — Portrait de Mme Choukhaiev.
Choukhaiev. — Nu.
Soudeikine. — Les fiancées de Moscou.
A. Altmann. — Neige à Meudon.
— Paysage.

1. Cette liste nous a été aimablement communiquée par M. Benédite, conservateur du Musée du Luxembourg.

INDEX ALPHABÉTIQUE